cuadernos de hermenèutica

BLANCA SOLARES

Merlín, Arturo y las Hadas

Philippe Walter
y la hermenéutica del imaginario medieval

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

1
Merlín, Arturo y las Hadas
BLANCA SOLARES

Merlín, Arturo y las Hadas

CUADERNOS DE HERMENÉUTICA 1

Merlín, Arturo y las Hadas

Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval

Blanca Solares

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PN685
S65

Solares Altamirano, Blanca.
Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval. / Blanca Solares Altamirano. Cuernavaca : UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2007.
149 p.
ISBN 978-970-32-4815-5.
1. Romances arturianos. 2. Hermenéutica e imaginario. 3. Mitología en la literatura.

Diseño de portada: Patricia Luna

Primera edición, 2007

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2
Col. Chamilpa
62210 Cuernavaca, Morelos, México
www.crim.unam.mx

ISBN 978-970-32-4815-5

Impreso y hecho en México

A Mircea

Agradecimientos

La realización de este breve trabajo fue posible gracias a la estancia de investigación que me fue aprobada por la UNAM en el Centre de Recherche sur l'Imaginaire, de la Universidad Stendhal de Grenoble, Francia, donde tuve la oportunidad de ser acogida por su director, Philippe Walter, y de participar en su seminario sobre "Magas y Magos de la Edad Media" (septiembre de 2005 a febrero de 2006). En primer lugar he querido ofrecer al lector el presente texto, a fin de corresponder de una manera mínima a la generosidad de esta importante institución educativa.

Igualmente, agradezco el apoyo del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, bajo la dirección de la doctora Ana María Chávez; de la Secretaría Técnica y del Departamento de Publicaciones, así como las lecturas y sugerencias al texto de Mauricio Beuchot y de Zenia Yébenes.

La decisión de emprender este trabajo ni ha resultado sencilla ni es obra del azar; como todo escrito, éste también se enlaza con una biografía y se inserta en una búsqueda que cubre ya varios años a fin de entender en qué medida la noción de *imaginario*, solidaria a la de *imagen*, *símbolo*, *mito*, puede abrirnos un nuevo horizonte de comprensión frente a la catástrofe cultural en la que prácticamente nos ahoga la actual forma de desarrollo técnico-mercantil, orientada por la ganancia y que encuentra en la *videopolítica* su aliado más formidable e incondicional.

Si bien es posible hacer una traducción, sobre todo, he intentado que en su trasfondo se perfile su sentido subyacente. Cierta-

mente ha sido central escuchar al autor personalmente, así como obligado reconocer la escuela de pensamiento en la que se ubica, hacerme de una visión general de la mitología del medievo y, por supuesto, familiarizarme con algunas de las minucias semánticas, algunas veces complejas y otras intraducibles, de la lengua francesa, sabiendo además que una de las exigencias de Walter en sus cursos era la lectura directa de los textos clásicos del francés antiguo, cosa que ciertamente en la breve estancia que realizaba me resultaba imposible. En ese sentido debo dar las gracias especialmente a la señora Nicole Moya por la generosidad de su tiempo, interés y ayuda para salvar los obstáculos de la lengua. Igualmente debo agradecer a Albert y Pablo Moya, a Françoise y Pierre Reynaud, Daniele Thevenot y Mayte Larrasse tanto como a Alicia Hernández que, sin conocerme, me puso en contacto con esta pequeña comunidad que hizo posible poder trabajar en Grenoble "como en casa", al abrigo de la confianza y de la amistad. Asimismo, no puedo dejar de mencionar la calidez del duradero afecto de mis amigos residentes en París, Helmut Pitch y Christelle, Claudia Christiansen y Michel Cassir, Nadim y Tristán, Elena Zayas y Jaques Chivot.

Finalmente, pero sobre todo, quiero agradecer a mi pequeño Mircea su disposición para acompañarme a Grenoble, su serenidad, su valor y sus preguntas; su presencia en mi vida determina mi búsqueda, más de lo que él podría creer. A Manuel, mi marido, quiero agradecerle como siempre sus sugerencias, tanto como su disposición para acoger mis desbordadas iniciativas e intentar acompasar su trabajo con el mío, lo que ciertamente no nos ha resultado siempre fácil.

Blanca Solares,
Primavera del 2007

ÍNDICE

Prefacio 13

I. Introducción: apuntes en torno a la noción de imaginario 17
1. Dos concepciones relativas a la polaridad del imaginario 24
2. Teorías contemporáneas del imaginario 31
3. Convergencias básicas en el estudio del imaginario 34
4. La separación artificial de los saberes 36

II. El imaginario arturiano 41
1. El mago Merlín 48
2. Merlín y el lobo 52
3. Merlín, Arturo y el oso 54
4. Arturo y la feminidad 58

III. Nota biográfico-intelectual sobre Philippe Walter 65

IV. La investigación del imaginario medieval. Entrevista con Philippe Walter 71
1. Primera parte. El imaginario 73
2. Segunda parte. Imaginario y modernidad 77
3. Tercera parte. Mitos y símbolos precristianos y Edad Media 81
4. Cuarta parte. Símbolos y mitos medievales 84

V. El padre de Merlín y los demonios del 3 de febrero, por Philippe Walter 89
1. Hijo del diablo, hijo del oso 93
2. El demonio ozesno e híbrido 96
3. El demonio-caballo 100
4. Los *oni* del 3 de febrero 103

VI. Arturo y las Hadas, por Philippe Walter 109
1. Enna, hermana de Arturo 112
2. Ginebra, hija del "diablo" 117
3. Morgana: la hermanastra de Arturo 124
4. Arturo y el secreto de la mujer 128

VII. Selección bibliográfica 139
1. Sobre el imaginario 141
2. Sobre el imaginario medieval 145

Prefacio

"Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán películas [...] Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religión, e incluso todas las religiones [...] esperan su resurrección en la pantalla...".

Abel Gance en "Le temps de l'image est venú"[1]

A propósito del extraordinario éxito de la industria cinematográfica, en los años treinta del siglo XX, de la masificación de la obra de arte y de su apropiación mediática por el Estado totalitario, Walter Benjamin, en su controvertido análisis sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, sorprendentemente actual, comentaba respecto a la cita de Gance que he colocado como epígrafe que tal vez, sin proponérselo, el autor no hacía sino invitar a una liquidación omniabarcante.[2]

Benjamin profetizaba el imperio actual de la imagen mediática en los ámbitos de la vida cotidiana y sus efectos en la liquidación de la capacidad humana de formarse un punto de vista propio.

---

[1] Citado por Abel Gance en *L'art cinématographique*, t. II, París, 1927, pp. 94-96.

[2] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert, introd. de B. Echeverría, Itaca, México, 2003, p. 45.

En la medida en que la industria del videoentretenimiento se apropia de relatos e imágenes que en el pasado se habían resguardado celosamente como una tradición, al reproducirlas, exhibirlas y alterarlas de manera indiscriminada, coloca a la humanidad al servicio mismo de su propio triunfo. Pero no sólo ésto; esta misma preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lleva a todos, comenzando por los niños, a un "ver sin entender".

Si en los albores del siglo XXI, como afirma Hans Jonas, aún podemos admitir que "existir es un imperativo categórico para la humanidad", tendríamos también que asumir que "todo juego suicida con esta existencia está categóricamente prohibido y habrá que excluir de antemano los desafíos técnicos en los que remotamente sea ésa la apuesta".[3] La decisión, sin embargo, no resulta tan clara respecto a lo que Giovanni Sartori llama también la "revolución multimedia" y sus efectos en la "mutación de la naturaleza del hombre".

Todo acaba hoy siendo visualizado y mientras nos preocupamos por quién controla los medios de producción, dice, es el instrumento mismo el que termina por escapársenos de las manos, empobreciendo el lenguaje (el número de palabras) y la riqueza de su significado,[4] la capacidad de entender y "empalabrar" la realidad.[5]

La moderna industria mediática extrae de todos lados, y por supuesto de los símbolos medievales, una cantidad inagotable de imágenes a las que simplifica y tergiversa. Si bien no se puede impedir a un niño ver las diversas y a veces extraordinarias producciones cinematográficas –*El caldero mágico, Harry Potter, El Señor de los Anillos* o *La Guerra de la Galaxias*, que se cuelan

[3] Hans Jonas, *Técnica, medicina y ética. La práctica del principio de responsabilidad*, España, Técnos, 1997, p. 37.

[4] Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Punto de Lectura, 1997.

[5] Sobre este mismo problema de la grave crisis de la modernidad como *crisis gramatical*, véase Lluís Duch, "Memoria y oralidad", en *Antropología de la vida cotidiana*, vol. 1, España, Trotta, 2002.

por todos los espacios–, quizá sí intentar (sería nuestra responsabilidad) alentarlo a profundizar en esas imágenes, ante todo dejando que sea en nosotros mismos (los adultos) donde cobren sentido los resabios de su auténtica resonancia *simbólica*.[6] Se trataría pues de que la *imagen* nos revelara su significado vital para la existencia, más allá del simple artificio ingenioso con el que la recepción habitual de los *mass media* connota a las figuras legendarias como meros héroes de ficción o "a la moda" para el "video-niño".

Es a esta *pedagogía de la imagen*, tan necesaria en la modernidad y a la que, ciertamente, subyace una *ética* ("saber cuánto podemos arriesgar con relación a las grandes apuestas técnicas y qué riesgos son del todo inadmisibles"),[7] a la que se ha querido contribuir al ofrecer al lector la presente reunión de un breve estudio introductorio sobre el *imaginario* con la selección y traducción de dos estudios de Philippe Walter sobre Merlin y el legendario rey Arturo, precedidas por una entrevista sobre los estudios del *imaginario* del mismo autor, destacado estudioso del medievo. Esperamos que sea la curiosidad del lector la que de por si lo impulse a buscar otras fuentes.

[6] Aunque habitualmente sucede lo contrario, pues de modo perezoso y negligente se desvaloriza el peso de estas imágenes, clasificadas para el mero "consumo infantil" al tiempo que se las devora sin digerirlas con el pensamiento. Es la ironía de una edad adulta varada en el infantilismo.

[7] Hans Jonas, *Técnica, medicina y ética*, p. 39.

I
Introducción: apuntes en torno a la noción de imaginario

"La verdadera libertad y la dignidad de la vocación ontológica de las personas sólo se apoyan en la espontaneidad espiritual y la expresión creadora que constituye el campo de *lo imaginario*."

G. Durand

El término imaginario, en el ámbito de las ciencias humanas de carácter positivo y empirista, no sólo suele ser fuente de numerosas imprecisiones sino, generalmente, de franco rechazo y malos entendidos.[1] Cabe notar que de hecho, tanto en español como en francés, el término se inscribe de manera muy reciente en el vocabulario académico, mientras que en inglés, hasta la fecha, no se tiene un equivalente preciso.

Por una parte, en su uso común, el imaginario suele asociarse de manera banal con la "ficción", el "recuerdo", la "ensoñación",

[1] Me refiero al pensamiento racionalista, desvalorizador de la facultad imaginaria, iniciado por R. Descartes y que alcanzó su nivel más álgido con A. Comte, así como en el plano sociológico con Émile Durkheim. La aclaración, a contracorriente, de la larga historia de las confusiones sobre el termino *imaginario* y su lenguaje (el *símbolo*) ha sido objeto de una amplia vertiente contemporánea de pensamiento a la que agrupamos con el nombre de *hermenéutica simbólica de la cultura* y para la que remitimos al lector a la bibliografía general sobre el imaginario incluida en este trabajo, desde E. Cassirer hasta por supuesto G. Durand; o la primera parte del primer volumen de la *Antropología de la vida cotidiana* de L. Duch y el prefacio del *Diccionario de los símbolos,* de J. Chevalier y A. Gheerbrant.

la "creencia", el "sueño", el "mito", el "cuento" o lo "simbólico", cosas o cuestiones asociadas, por ejemplo, con "lo que no es real". En todo caso, son términos usados arbitrariamente para identificarlo y calificarlo de manera peyorativa con respecto a las facultades y productos "superiores" de la razón. Pero, por otra parte, desde una perspectiva más académica, se le suele asociar también con nociones "precientíficas", como las creencias religiosas, los mitos, la magia, los cuentos para niños, las producciones artísticas en general, la novela, la ciencia-ficción, la realidad cibernética, etc., de la misma manera que se le asocia con mentalidades, ficción política, estereotipos o prejuicios sociales, derivando todo ello en lo "subjetivo", "falso", "fantasioso", "ideológico" e "irracional", etcétera.

Ninguno de estos términos, sin embargo, nos remite a la imaginación como "dimensión constitutiva del Ser", como ha sido fundamentalmente acuñada por una tradición de pensamiento *simbólico y hermenéutico* que, como anota Gaston Bachelard en su *Poética del aire*, relaciona la imaginación con la facultad de librarnos de la impresión inmediata suscitada por la realidad a fin de penetrar en su sentido profundo. Es esta concepción del imaginario la que nos proponemos bosquejar, a propósito de los trabajos del doctor Philippe Walter, especialista en estudios medievales y actual director del Centro de Estudios del Imaginario, de Grenoble. Al mismo tiempo, esperamos que estas notas introductorias puedan contribuir, de modo general, a aclarar algunas de las cuestiones que actualmente se agolpan en el umbral de cualquier intento de investigación hermenéutica de la imaginación.

De hecho, no es sino a partir del desarrollo de los trabajos de una red de centros de investigaciones sobre el imaginario, vinculados a la Escuela Francesa de Grenoble, fundada por Gilbert Durand en 1966, que no sin dificultad se han ido precisando ciertas reglas de análisis, derivadas de un consenso significativo en torno al estudio del *imaginario*.[2]

[2] Un magnífico ejemplo de esta historia tentativa de acotar el significado del término *imaginario* puede observarse con la selección de artículos de G.

De acuerdo con los desarrollos explorados en esta amplia perspectiva, el imaginario remite tanto al aspecto representativo y verbalizado de una expresión como al aspecto emocional y afectivo más íntimo de ésta. Son expresiones enraizadas en las percepciones y emociones que afectan al hombre de modo más próximo que las concepciones abstractas de la intelección analítica que inhiben su esfera afectiva.

El imaginario, pues, nos vincula en principio con un conjunto de *imágenes* y *símbolos* que al formar una totalidad coherente en el proceso de su encadenamiento producen un sentido distinto del inmediato o momentáneo, aludiendo así a la "prodigiosa facultad visionaria nacida de la meditación", para vincularlo a nuestro tema, afín a la mística medieval pero común también a las cosmovisiones tradicionales.

El imaginario puede ser estudiado literalmente por medio de temas, relatos, motivos, tramas, composiciones o puestas en escena, capaces de abrir un significado dinámico que dé lugar siempre a nuevas interpretaciones, dado que sus imágenes y narraciones son siempre portadoras de un sentido *simbólico* o indirecto, pues a lo perceptible e inteligible de sus tramas narrativas se enlazan sus urdimbres de intensidades y condensaciones afectivas y racionales abiertas para la comprensión de su sentido.

Ahora bien, desde principios del siglo XX el psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud se alza como una de las primeras vertientes forjadoras de un método relativo al análisis del imaginario y su lenguaje simbólico en estrecha relación con la parte inconsciente de la psique. Los sueños nocturnos, pese a su contenido opaco o absurdo, dice Freud, sugieren o encierran un sentido profundo en su figuración que es fundamental para la salud psíquica del individuo. Con base en la descomposición de sus elementos, asegura Freud, se tiene la posibilidad de encontrar sus significaciones pri-

Durand realizada por Danièle Chauvin, *Champs de l'imaginaire*, que cubren un periodo de casi medio siglo, de 1953 a 1996, lapso en el que se ha estado discutiendo y precisando el alcance de esta noción para el conjunto de la investigación sobre el fenómeno humano. Grenoble, ELLUG, Universidad Stendhal, 1996.

marias. El tiempo, el espacio, los personajes, la acción en el sueño son todos elementos que pueden dar, a partir de la interpretación, indicaciones precisas sobre el sujeto que sueña o que imagina, elementos de los que se sirve el sujeto con el fin de expresar sus afectos, ideas y valores, sobrepasando los obstáculos que interpone la vigilia racionalizante. Sobre esta base, el estudio del imaginario, como modo de representación complejo de los conflictos afectivos del inconsciente, puede guiarnos a través de un sistema de imágenes-texto elaboradas en su dinámica creadora y pregnancia semántica. Lo imaginario revela así su eficacia y significado para la vida tanto individual como colectiva, siempre y cuando no se reduzca su *lenguaje simbólico*, como en el caso de la dogmática freudiana, a mero síntoma de una pulsión libidinosa o señal de un deseo sexual reprimido, en última instancia, unilateralmente explicable.

Antes de proseguir, es necesario diferenciar, junto con el profesor Jean-Jacques Wunenburger, la noción de imaginario respecto de otras nociones con las que suele confundirse muy frecuentemente, incurriendo con ello en un estrechamiento determinista de su complejo campo.[3] Así por ejemplo:

- **Mentalidad**. Término utilizado en particular por la escuela histórica francesa de los Annales con el fin de comprender la historia no como un proceso creativo sino como el resultado de actitudes psicosociales y efectos de los comportamientos de los individuos o grupos; en todo caso, como un *ethos* que se explicita en *habitus*.
- **Mitología** o narración sagrada de una cultura que alude a personajes divinos o semidivinos que traducen de mane-

[3] Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, París, Presses Universitaires de France (PUF), 2003, pp. 7 y 8. Este breve texto, del que esperamos su próxima publicación en español, resume de manera concisa y fundamental el estado actual de las investigaciones en torno al imaginario en Francia. Wunenburger es fundador del Centro Gaston Bachelard de Investigaciones sobre el Imaginario y la Racionalidad de la Universidad de Borgogne, y autor de una extensa obra sobre la estructura y función de las imágenes, los símbolos y los mitos en su relación con la racionalidad científica, filosófica, política y cultural.

ra simbólica elaboraciones culturales sobre el origen, la naturaleza y el cosmos y que, si bien constituye una de las formas más elaboradas del imaginario, en su estricta construcción narrativa, fundada en un conjunto coherente de imágenes, tampoco concentra o agota todas las formas del imaginario.

- **Ideología** o interpretación dogmática de ámbitos de la vida humana, fundada en una serie de explicaciones estereotipadas y sin argumentación, en una "consciencia falsa de la realidad", pero a la cual el sujeto se adhiere sin cuestionamientos decidiendo acciones práctico-sociales; así, desde la perspectiva marxista, la lucha de clases como motor de la historia; o la pasión de Cristo como ejemplo del sufrimiento mediante el cual, en su versión escatológica, es posible alcanzar la liberación de la humanidad con la tutela de sus sacerdotes investidos.
- **Ficción** o invención a la cual no corresponde ninguna realidad, aunque la ficción, por lo general, no lo es sino relativamente y en cierto momento y aunque, además, puedan existir ficciones que luego develan actividades racionales no directamente vinculadas con la imaginación en sentido estricto, ya por el ingenio práctico o especulativo-experimental, ya por falseamiento astuto o patológico "subjetivista". En ambos casos priva el criterio de su desviación de lo real empírico.
- **Imaginería** o conjunto de imágenes sobre una realidad, cuyo contenido está preconformado en la modernidad por la "industria del simulacro" (P. Virilio), específicamente por el negocio y circuito de los *mass media*, cuya estrategia se basa en el control literalizante de la imagen y su conducción semiótica.

El *imaginario*, por el contrario y como veremos aquí, implica una *emancipación* con respecto a la determinación literal del lenguaje muerto o formal (G. Durand), la posibilidad de suscitar

un desfazamiento en el significado habitual de las palabras que, al introducir la dimensión simbólica en la expresión, hace emerger un contenido significativo nuevo y decisivo para la vida del hombre, en la medida en que asimismo le permite situarse y abordar su entorno natural y social más allá de los condicionamientos de lo dado.

El *imaginario*, como se mostrará aquí en lo relativo al análisis del imaginario medieval, se define más por sus *estructuras antropológicas* que por sus referencias semióticas, empíricas, cuantitativas o leyes fonológicas (Lévi-Strauss). Su función primordial consiste precisamente en reelaborar o crear de nueva forma las conminaciones histórico-sociales dadas y no meramente reflejarlas en una pasiva e imperfecta *adecuattio*.

Es irrelevante, en este sentido, asociarlo con un contenido real o irreal puesto que el término *imaginario* alude a un conjunto de producciones mentales materializadas en una obra por medio de imágenes visuales (cuadros, dibujos, fotografías), lingüísticas (lenguaje metafórico, literatura, narración), acústicas o gestuales que dan lugar a conjuntos de imágenes coherentes y dinámicas con base en la *dimensión simbólica* de la expresión que conduce hacia un enlace propio y figurado del *sentido* de la existencia.

1. DOS CONCEPCIONES RELATIVAS A LA POLARIDAD DEL IMAGINARIO

Respecto a la noción de *imaginario*, de la misma manera que a la noción de *símbolo*, es necesario notar que se encuentra atravesado por una tensión básica entre un polo tendiente a resguardar su expresión poética y espiritualizante, y otro tendiente a su literalización o reducción a "signo" lingüístico.[4]

[4] *Ibid.*, pp. 11-15. El lector no familiarizado con el francés puede consultar también el libro de G. Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires, Amo-

a) Por un lado tenemos una "imaginación reproductora" o la "memoria" de un suceso que da lugar a la imaginería fantasmagórica, a la asociación arbitraria de representaciones subjetivas, ilusorias o delirantes (*fantasy*);
b) por otra parte, en su nivel más profundo y tal como la entendemos aquí, a la imaginación como actividad *simbólica*, en el sentido de la palabra alemana *Einbildungskraft*, o fuerza de inscripción de la imagen, enraizada en las profundidades del alma, noción desarrollada a partir del romanticismo alemán.

Desde la perspectiva de la lingüística de F. de Saussure, podríamos hablar de la tensión entre *signo* (arbitrario, convencional) y *símbolo* (forma necesaria de apertura al Ser) de la expresión. La cultura occidental, sobre todo a partir del predominio del discurso pedagógico ilustrado positivo como criterio de verdad, se esfuerza en reducir el lenguaje a consenso social, de manera muy acorde con las tendencias filosófico-racionalistas y científico-técnicas del siglo XX. Sin embargo, es necesario no perder de vista la pervivencia de actitudes y formas "premodernas" de comprender el mundo, para las que el lenguaje (símbolo y mito) vinculado con una concepción religiosa de la naturaleza o como enlace con la trascendencia, alude esencialmente a la iniciación personal del individuo en el misterio unitario del *anima mundi*. Y ya para el maestro Eckhardt, el alma era mujer.[5] Misterio insondable o llamada existencial irreductible, *eterno femenino*, al que pareciera recurrir Goethe a fin de ofrecer, quizá, un horizonte de esperanza al destino fáustico de la modernidad en marcha.

La distinción entre estos dos niveles del imaginario suele estar planteada incluso entre los racionalistas poco favorables al

rrortu, 1970), especialmente el capítulo 4, "Los niveles de sentido y la convergencia de las hermenéuticas", en el que el autor alude al imaginario como "vasto campo organizado por fuerzas antagónicas".

[5] *Cf.* V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona, Martínez Roca, 1999.

reconocimiento del imaginario como categoría antropológica y/o gnoseológica, pero no de manera explícita. De modo que su significado ambiguo generalmente subyace a su utilización sin necesidad de aclarar su uso.

Para un racionalista como Descartes, la imaginación a veces contribuye a la perfección del ingenio (pensamiento rápido, nítido, variado, buena memoria), pero la mayoría de las veces, como los sentidos, yerra y nos desvía de la verdad, conduce al engaño del alma, pues "la naturaleza inteligente es distinta de la corporal",[6] ésta última asociada con las evanescentes sensaciones.

El imaginario, pues, oscila entre dos concepciones principales:

1. En un sentido restringido, como etimología académica, el imaginario designa un conjunto "estático" de contenidos cerrados o consensuados producidos por una imaginación delirante, tendiente a una cierta autonomía o cristalización de significados, que por repetición o asociación conforman un conjunto de representaciones subjetivas; "subjetivismo" cognotado, como se puede observar, en términos negativos y que patologiza la conciencia individual como eminentemente delirante, desvariante, afiebrada, tóxica, productora de incoherencias, ilusiones insensatas y anormalidades que se toman por realidad. En el mejor de los casos, se le concede el papel de la "memoria" que, como conjunto de recuerdos que definen una situación y la acotan, es importante, pero no refiere sino un "imaginario pasivo" y racionalizado con vistas a establecer un significado difícil de variar. Refutando lo anterior, ya Marcel Proust siguiendo a Bergson, había distinguido sabiamente en su

[6] El título del libro de Descartes es explícito; su *Discurso del método* lleva el subtítulo *Acerca de la filosofía primera en la cual se prueba claramente la existencia de Dios y la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre*, trad. de M. G. Morente, México, Editora Nacional, 1971.

célebre novela, *Â la recherche du temps perdú*, la diferencia entre el "recuerdo" como una reliquia o fotografía que fija para siempre el tiempo ido, y la *durée* o "reminiscencia" que revive en cataratas de imágenes imprevistas nuestra infancia como imagen que internamente nunca muere en nosotros.

Para H. Védrine, por ejemplo, académicamente, el imaginario es "todo un mundo de creencias, de ideas, de mitos, de ideologías, en las que se sumergen cada individuo y civilización" por tradición o hábito. Y así también, en el caso de los estudios históricos, para Le Goff el imaginario no es ni una representación de la realidad exterior, ni una representación simbólica, ni una ideología:[7] "El dominio del imaginario está constituido por el conjunto de representaciones que desbordan el límite establecido por las constantes de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan".[8] Se rechaza así su estudio del ámbito de las ciencias sociales, concebidas como un campo sujeto a férreas leyes causales.

2. Pero, en un sentido más profundo, el imaginario se concibe como la actividad misma de la imaginación que lo genera, como una categoría de alcances ontológicos. Se trata aquí de la constatación de grupos coherentes de imágenes que comportan una suerte de principio de autoorganización o *auto-poiesis* que permite sin cesar abrirse a la interpretación, la innovación de sentido, las transformaciones y la recreación inagotable suscitada por la "vida elemental de las imágenes", espacio de libertad autárquico del cual surgen los *símbolos* de lo inefable, las estructuras que la comunidad privilegia a fin de orientar sus

[7] H. Le Goff, *L'imaginaire medieval*, París, Gallimard, 1985, pp. I-II.

[8] E. Patlagan, *L'histoire de l'imaginaire*, en Le Goff (dir), *La nouvelle histoire*, Ed Retz, 1978, pp. 249-269, citado por Wunenburger, *op. cit.*, p. 13.

energías psíquicas (*eros y thánatos*) en el sentido de un *dinamismo equilibrante*.[9] En este sentido, según J. Thomas, el imaginario es "un sistema" o "dinamismo organizador de las imágenes que a la vez que les confiere profundidad, las vincula entre ellas".[10] O para C. G. Dubois, el imaginario es "el resultado visible de una energía psíquica, formalizada tanto a nivel individual como a nivel colectivo".[11] Pues como lo muestra la antropología, el inconsciente no es ya como señala Freud, "el refugio inefable de las particularidades individuales, el depositario de una única historia" (complejo de Edipo) sino, como decíamos, el depositario de las "estructuras" que la colectividad privilegia "no ya sobre ese perverso polimorfo que sería el niño, sino sobre este social polimorfo que es el niño humano"[12] alternando sus relaciones heredadas con el mundo.

Interpretamos la realidad objetiva no sólo de manera racional y abstracta sino afectiva, es decir, a partir de una *imagen* inscrita en las profundidades de la psique. La creatividad de la imaginación se alza sobre el reconocimiento de la fuerza intrínseca de ciertas imágenes y su poder de *animación*, es decir, dinamismo o *alma* que en el nivel más profundo el mito resguarda y el poeta des-ancla para entregárnosla y hacernos crecer.

---

[9] *Cf.*, el capítulo 5, "Las funciones de la imaginación simbólica", de G. Durand, *La imaginación simbólica*. El símbolo, dice el autor, posee un doble sentido, uno concreto y otro figurado. La clasificación de los símbolos refleja "regímenes" antagónicos. El pensamiento simbólico restaura el equilibrio vital, el equilibrio psicosocial, y el equilibro antropológico, instaura al hombre en cuanto *homo symbolicus*, y desemboca en una teofanía.

[10] J. Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, París, Ellipses, p. 15.

[11] C. G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985, p. 17. El autor distingue asimismo entre un imaginario "especulativo" y un imaginario "simbólico".

[12] G. Durand, *op. cit.*, p. 54.

Confiada, la vida marcha
hacia la vida perdurable;
dilatada en el interno ardor
se transfigura nuestra mente.
El universo de estrellas así diluido
en el vino dorado de la vida,
lo gozaremos
y seremos estrellas.[13]

La capacidad de las imágenes (y en consecuencia del imaginario) de vivir por ellas mismas y engendrar efectos propios es *aceptada* desde la Antigüedad y revalorizada sobre todo en el Renacimiento. Según Paracelso (1493-1541), la imaginación no está separada de la investigación o ciencia para alcanzar un conocimiento verdadero. La investigación tiene un carácter mágico y está basada en el principio de correspondencia entre macrocosmos y microcosmos. Para conocer al hombre, es decir al microcosmos, debemos dirigirnos al mundo, o sea al macrocosmos. La medicina que tiene por objeto conocer al hombre, librarlo de la enfermedad y mantener su salud, debe fundarse en todas las ciencias que estudian la naturaleza del universo, la teología, la filosofía, la astronomía y la alquimia. Todas estas ciencias tienen un carácter mágico.[14]

El romanticismo, que alcanzó su máximo florecimiento en Europa a principios del siglo XIX, contrapuso el sentimiento, la imaginación poética, la fe o la intuición mística a la razón, considerada incapaz de alcanzar la sustancia de las cosas superiores o divinas.

Para Novalis, la imaginación es la potencia del poeta o el elemento esencial para la vivificación del mundo. "La imaginación es ese sentido admirable que puede hacer las veces de todos los

[13] Novalis, *Himnos a la noche*, México, Premiá, 1981, p. 47.

[14] Paracelso, *Textos esenciales* (ed. de Jolande Jacobi, introd. de Gerhard Wehr, epíl. de C. G. Jung, trad. de Carlos Fortea), 2a. ed., Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

sentidos y se pone a disposición de nuestra voluntad". "El bien más grande reside en la imaginación". "La poesía –dice– es lo verdadero, lo real absoluto. Este es el meollo de mi filosofía. Cuanto más poético más verdadero".[15]

En el mismo sentido, Gaston Bachelard afirma más tarde: "el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación es el *imaginario*. Gracias al imaginario, la imaginación es esencialmente abierta. Es en el psiquismo humano la experiencia humana de la apertura, la experiencia misma de la novedad". Más que facultad de formar imágenes, "la imaginación es la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción", la facultad de librarnos de la impresión inmediata suscitada por la *imagen* a fin de penetrar en su sentido profundo. Si no hay inmersión en la imagen no hay *acción imaginante*; si acaso, el recuerdo de una percepción, la memoria de algo familiar, el hábito respecto de colores y formas. Imaginar, por el contrario, es ausentarse, lanzarse hacia una vida nueva.[16] Así pues, en esta segunda acepción más estricta, el imaginario designa una compleja procesualidad autónoma y dinámica de la intuición que da forma a las facultades sensibles y cognoscitivas. En virtud de su propia actividad, la imaginación in-forma, modela y reorienta a la razón; imagina sus posibilidades abriéndola allende sus límites, hacia inéditas territorialidades de la experiencia.

Nos encontramos así, con relación al imaginario, en presencia de dos tradiciones semánticas que de alguna manera se pueden identificar con la diferencia bergsoniana entre sociedad *cerrada* (en la que el individuo actúa como parte del todo y deja un margen mínimo para la iniciativa y la libertad) y sociedad *abierta* (o prolongación del esfuerzo engendrador de la vida).[17] El imaginario designa unas veces a los productos o mensajes de la imaginación,

[15] *Novalis, Fragmentos*, México, Juan Pablos Editor, 1984.

[16] G. Bachelard, *El aire y los sueños*, 5a. reimp., México, FCE, 1989, pp. 12-13.

[17] H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

en tanto "facultad mental" a la que generalmente se le atribuye una pseudoconsistencia,[18] a la manera de ilustraciones o *exemplos* de las ideas que se imponen fantasmáticamente a una consciencia enajenada. Pero, por otra parte, el imaginario es concebido como la imaginación misma en tanto "facultad dinámica y abierta"; como el poder poético y tonificante de las imágenes, los símbolos y los mitos.

La imaginación es amplificación poética de cada imagen concreta, dinamismo creador que al *aparecer* lleva al crecimiento de todos los seres en el sentido de la altura o la "verticalidad". A decir de G. Bachelard, de su expansión espiritualizante.

Finalmente, con relación al éxito actual del término *imaginario* al interior de la vertiente posmoderna quizá éste se explique, como anota Wunenburger, por su tendencia a hacer desaparecer al "sujeto" como autor de sus representaciones específicas, a favor de la autarquía de los "juegos de lenguaje" (textos, imágenes, palabras, etc.) y que por combinación o reacomodo engendran indefinidamente nuevos efectos de significación (J. Derrida, J. Deleuze).

Desde esta perspectiva, sin embargo, los procesos del imaginario aluden, a menudo, menos a una actividad *autopoiética* ("experimenta en ti la estética de la gracia", escribe Bachelard) que a un modelo de juego aleatorio de "eventos" de lenguaje o imágenes fundamentalmente inertes o acotadas en la realidad.

2. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS DEL IMAGINARIO

El estudio de la *imagen*, de la *imaginación* y del *imaginario* no son, pues, objetos privilegiados de la filosofía contemporánea,

[18] Así, para el filósofo G. Simondon "las imágenes aparecen como organismos secundarios en el seno del ser pensante: parásitos o coadyuvantes son una especie de monadas secundarias habitando en el sujeto en ciertos momentos y abandonándolo en otros". *Cf.* G. Simondon, "L'imagination et l'invention", en *Bulletin de Psychologie*, 1965.

ámbito donde suele dominar un vigoroso intelectualismo que en Francia culmina con el pensamiento estructuralista de J. Lacan, progresivamente acompañado, no obstante, de una escuela fenomenológica preocupada por restaurar la primacía de lo sensible por medio de la percepción (M. Merleau-Ponty).

Pese a los trabajos de H. Bergson, y en particular de J. P. Sartre, consagrados al estudio de la imaginación, prácticamente sus argumentos no modifican en nada los presupuestos epistemológicos con los que Occidente concibe a la imaginación, es decir, como "vaciamiento" de la consciencia, como irrealidad emocional del mundo objetivo sólo alcanzable conceptualmente. En tanto heredera de la tradición racionalista que se remonta al menos al siglo XVII, la filosofía contemporánea continúa concibiendo a la imaginación, en general, como una actividad productora de ficciones con legitimidad, si acaso, en el dominio del arte, reputado este último cual zona de arbitrariedad subjetivista.

No obstante, a contracorriente, también en Francia, y especialmente durante el último medio siglo (1940-1990), se registran las contribuciones filosóficas más importantes al estudio revalorizado del imaginario. Destacan las de Gaston Bachelard, R. Callois, P. Ricoeur, H. Corbin, G. Durand, precedidos en gran medida por los trabajos de C. Lévi-Strauss y G. Dumézil, y continuados por J. Chevalier, A. Geerbranth, Pierre Brunel, J. Thomas, J.-J. Wunenburger y el mismo Ph. Walter, entre otras, y cuyo desarrollo se vio beneficiado por un entorno intelectual favorable a las nuevas tendencias y orientaciones culturales posteriores a la posguerra, entre ellas: la estética surrealista, la difusión del psicoanálisis freudiano, la promoción de prácticas esotéricas vinculadas al romanticismo y al ocultismo, el interés por la psico-sociología religiosa derivada de la sociología de Durkheim y la repercusión de los trabajos de la fenomenología de la religión de Mircea Eliade, por supuesto, en diálogo todas con la psicología desarrollada en torno del pensamiento de C. G. Jung. Todos estos trabajos, junto al del neokantismo vinculado al pensamiento de Ernst Cassier y Martin Heidegger, sientan las bases para una exploración profunda del *imaginario*

como *dimensión* del *anthropos* y el estatuto trascendental de la imaginación en la constitución del *sentido simbólico* de la existencia.

El estudio de la imagen y de la imaginación ha venido pues abriéndose paso a través de estudios filosóficos diversos que, pese a sus postulados propios y modelos de análisis específicos, coinciden en dotar al estudio de la imagen de un carácter *ontológico*. Así en la *fenomenología* de Husserl la imaginación se concibe como intencionalidad capaz de proporcionar una mirada eidética de la esencia de las cosas; la *hermenéutica* atribuye a las imágenes una función expresiva del *sentido*, más fecundo que el concepto (M. Heidegger, H.G. Gadamer, P. Ricoeur, etc.) y, en los debates introducidos por la escuela de Frankfurt (E. Bloch, W. Benjamin, T.W. Adorno y M. Horkheimer), resulta obligada la referencia al mito y la utopía en los procesos sociopolíticos de la modernidad. Sin olvidar, por supuesto, las significativas contribuciones a las fuentes míticas e históricas griegas de la civilización occidental de Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Detienne y Nicole Loraux.

Pese a que por mucho tiempo la reflexión en torno a la imagen ha sido asumida de modo marginal en las ciencias humanas, sin embargo, en los más recientes trabajos de filosofía del lenguaje, teoría del arte, ciencia cognoscitiva y crítica de la modernidad, se observa una revalorización del lugar del mito y de la imagen simbólica como determinantes centrales de nuestra *interpretación* del mundo.

Mediante una síntesis pluridisciplinaria de teorías y métodos antropológicos, filosóficos, sociológicos, históricos, psicológicos y literarios, la investigación hermenéutica de la imaginación simbólica se funda en el análisis comparativo de los procesos simbólicos como elementos determinantes de la creación literaria y artística, como factores sintomáticos de actitudes socioculturales, en torno del *sentido* de la existencia.

3. CONVERGENCIAS BÁSICAS EN EL ESTUDIO DEL IMAGINARIO

A partir de las contribuciones a la antropología de la imaginación, en particular las de G. Bachelard, G. Durand, P. Ricoeur y H. Corbin, es posible trazar aquí, pese a sus divergencias específicas, los acuerdos principales que orientan los trabajos actuales sobre una nueva teoría del imaginario y de la imaginación, de la que Ph. Walter es uno de sus representantes activos. Las grandes líneas de este proceso podrían sintetizarse de la manera siguiente:

- Las representaciones de la imaginación no pueden agruparse en conjuntos empíricos vinculados por simples leyes de asociación arbitraria. Por el contrario, el imaginario obedece a una "lógica" que se organiza de acuerdo con "estructuras", de las cuales derivan determinadas leyes (G. Bachelard, C. Lévi-Strauss, G. Durand). De acuerdo con G. Durand, el desarrollo de las estructuras antropológicas de la imaginación (esquizomorfas, sintéticas y místicas) permiten incluso definir un "estructuralismo figurativo" de la imagen. La imaginación aparece como un lenguaje de símbolos que organiza "fuerzas de cohesión" antagónicas en el devenir histórico de la especie humana.
- El imaginario, arraigado en estructuras (corporales, neurobiológicas y afectivas) y superestructuras (significaciones intelectuales), es obra de una especie de "imaginación trascendental", independiente de los contenidos accidentales de la percepción empírica y capaz de dotar de significación a la existencia en su unidad con el mundo. Los sueños, para Gaston Bachelard, como los mitos, para G. Durand, confirman el poder de una "fantástica trascendental" o poder figurativo de la imaginación que excede los límites del mundo sensible.
- Las obras de la imaginación producen representaciones simbólicas en las que el sentido figurado original activa

pensamientos abiertos y complejos, que sólo la racionalidad agrupa en un sentido unívoco, referencial y pragmático. La imaginación es una actividad a la vez connotativa y figurativa que da a pensar más de lo que la consciencia elabora bajo el control de la razón abstracta y/o digital (P. Ricoeur), es decir, más allá de la estructuración científico-técnica y conceptual de la actividad pensante.

- El imaginario es inseparable de las obras mentales y materiales que sirven a cada consciencia para construir el *sentido* de la vida, de sus acciones y de sus experiencias coloreadas de determinaciones personales e histórico-concretas. Desde esta perspectiva, las imágenes simbólicas visuales y/o lingüísticas contribuyen a enriquecer las representaciones del mundo (G. Bachelard, G. Durand) y elaborar, simultáneamente, la identidad del Yo (P. Ricoeur). La imaginación simbólica es negación vital de la nada de la muerte y del tiempo y el símbolo aparece como factor de restablecimiento del equilibrio vital. Todo símbolo es doble, dice Durand; como significante se organiza arqueológicamente entre los determinismos y los encadenamientos causales; es "efecto" o "síntoma", pero como portador de un *sentido* se orienta hacia una escatología inalienable o "teleonomía" propia de los símbolos, según M. Eliade. La escatología o proyección de *sentido* prevalece sobre lo arqueológico; el devenir, sobre lo sedimentado; "hay sociedades sin críticos pero no sin poetas y artistas".
- El imaginario alude a una esfera de representaciones y afectos profundamente ambivalente: puede ser fuente de errores e ilusiones, pero también revelación de una verdadera metafísica. Su valor no reside únicamente en sus producciones sino en el uso que se hace de las mismas. Una antropología del imaginario (de una época, de una cultura, de una obra) es de por sí una *ética* de la imagen, del sabio y paciente conocimiento de la imagen; por ello

mismo está obligada a continuar la diferenciación crítica entre la *mixtificación* que degrada los símbolos y los reduce a meros signos ideológicos, dispositivos de un dogma o estructura de poder, y la creativa emergencia del auténtico *sermo myticus* que activa el hombre para dar *sentido* abierto a los dilemas de su vida y de su época.

4. LA SEPARACIÓN ARTIFICIAL DE LOS SABERES

Así como la noción de "imaginario" suscita una serie de malos entendidos, hablar de mito y símbolo, en nuestros días, es exponerse a una serie de confusiones. Difícilmente un historiador de las religiones, un filólogo y un filósofo darán, por ejemplo, una misma definición de mito. En cierta medida, la diversidad de estos enfoques no hace sino evidenciar divergencias teóricas profundas, explicables en gran parte por la misma división formal de las disciplinas, su separación artificial y la crisis teorética que de ello se deriva.

Sectores enteros de la investigación en nuestros días no sólo siguen versando sobre conceptos anacrónicos sino que se continúan subestimando las permanentes restructuraciones del saber que se operan en la investigación día tras día. Ni la historia, ni la filología, ni la sociología pueden hoy pretender erigirse como disciplinas autónomas y cerradas con respecto al desarrollo de las disciplinas vecinas y, sin embargo, nuestros planes de estudio insisten en ese reduccionismo y análisis parcial de lo social.

Incluso una vez quitada de su medio la lápida iluminista que condenaba a mero oscurantismo al inmenso y complejo tesoro de saberes de la Edad Media, el estudio de los mitos y de los símbolos medievales, por mucho tiempo, ha sido víctima también de esas fronteras arbitrarias entre las disciplinas que pretenden "explicarlos", la historia, la filología, la literatura, etc., sin la más mínima conexión de sus ámbitos. Algunas veces la reticencia a hablar, por ejemplo, del "mito arturiano" se deriva de la evidencia de este

fraccionamiento arbitrario de los saberes que pretende ignorar el papel mediador de la antropología en la redefinición actual de los métodos de investigación.

Con frecuencia, los historiadores ven en la literatura medieval una historia turbia que conviene decantar de fantasmas impuros y fabulaciones burdas. Los filólogos, a personajes provistos de una psicología que es ajena a su materia. De ahí su empeño en sólo analizar la escritura y la retórica narrativa, a cuyos resultados dotan de un valor absoluto mientras, por su parte, las investigaciones de los símbolos alquímicos o cabalísticos están prontas a presentar a Arturo y la leyenda del Grial como figuras arcanas del esoterismo más desconcertante. Ninguno de estos trabajos, bien observa Ph. Walter, nos dota de una comprensión profunda del imaginario del medievo y, más bien, debiéramos tomar de cada investigación lo que pueda guiarnos en su comprensión. No es posible asumir sólo un aspecto de la interpretación y pretender ignorar el resto.

Para Ph. Walter, sólo recomponiendo y reordenando en torno al rey Arturo y el *imaginario arturiano* todos los saberes que puedan aproximarnos a su significado profundo y los vivos enigmas que suscita su renovado prestigio y pervivencia, es posible superar ciertos a priori que por mucho tiempo han pesado sobre el estudio de la leyenda arturiana. Por ejemplo, gracias a esta nueva metodología, hoy parece posible escapar a la alternativa simplista de si Arturo fue o no un personaje histórico.

Las fronteras entre los saberes saltan sin cesar e incesantes revaluaciones del conocimiento se derivan de su cruce pluridisciplinario. Las nociones de *mito* e *imaginario* permiten justamente esta útil transferencia de conocimientos entre los diversos dominios del saber en la medida en que abren a la comprensión nueva de un objeto huidizo —en primera y última instancia ¿qué es lo humano?—, indiscernible desde un solo enfoque disciplinario. Es este el reto al que los trabajos sobre el imaginario quieren responder.

Más allá de la división funcional de los saberes en la que nos encierra la academia, la comprensión del medievo tanto en sus rasgos históricos como simbólicos y literarios se alza aquí precisa-

mente en diálogo con el desarrollo de las teorías más relevantes en torno al imaginario.

Cierto que para el pensamiento prevaleciente un mito es una creencia falsa y que en consecuencia hacer de Arturo un personaje mítico sería restarle importancia o reducirlo a una distorsión de la imaginación. Sin embargo, es a esta concepción del mito como mixtificación, consecuencia del esfuerzo del pensamiento positivista para devaluar al mito mediante una explicación parcial y provisoria de la realidad, la que la verdadera investigación debe remplazar.

Para las ciencias humanas el mito es un medio privilegiado para conocer al hombre y a la sociedad a la vez. Es la forma más acabada y compleja del imaginario que, para ser comprendida, necesita de la colaboración de diversas disciplinas. Interesarse en el mito no es sólo explorar la sustancia misma del imaginario humano sino prepararse para comprender mejor el desarrollo de la historia y de la cultura, dado que los móviles del hombre son de orden mítico más frecuentemente de lo que se piensa y acepta.

De esta manera, pensamos que la importancia de los trabajos del doctor Ph. Walter se centra sobre todo, siguiendo la huella de G. Bachelard, G. Dumézil, G. Durand, en mostrarnos una forma nueva de comprender las imágenes medievales, en su dinamismo proyectivo o factor de un equilibrio vital, en enseñarnos a profundizar en la imagen, para permitir que su resonancia vibre en nuestro interior y transforme nuestra concepción del mundo. ¿Cuál es el significado de Arturo en el imaginario moderno? ¿Por qué el mago Merlín es objeto de una permanente recreación estética? ¿Quién es la misteriosa Morgana?

En contra de la pedagogía imperante en nuestros sistemas educativos, empeñados en desacreditar a la imagen como fuente de conocimiento y reducir al mito y a la imagen simbólica en fuentes de error e imprecisión, el eje de los trabajos de Ph. Walter, por el contrario, consiste en vincularnos con el significado profundo de la verdad encerrada en su significado arquetípico. En ese sentido, su obstinación en remontarse a las fuentes originales celtas y

preceltas relativas a la mitología del ciclo arturiano que subyacen al *roman* medieval, en la traducción de las mismas, en la aplicación de un método comparativo de investigación de la mitología europea con respecto a las fuentes indoeuropeas y orientales que la animan y el conjunto de la investigación filológica y mitocrítica, respecto de la cual hemos seleccionado apenas unos fragmentos.

II
El imaginario arturiano

La leyenda artúrica, nos dice Eugène Vinaver, no aparece en el lenguaje científico francés hasta la publicación con este título de la célebre obra de Edmond Faral dedicada a la génesis de algunos textos latinos de la Edad Media. Sin embargo, según el mismo Farel, estos textos en vez de transmitir una leyenda, en realidad fabricaban otra completamente nueva, sin pretender buscar su inspiración en cualquier tradición popular. Tanto en el caso de la *Historia Regum Britanniae*, compuesta por Geoffroi de Monmouth en 1137 —la primera de las crónicas imaginarias del reinado del rey Arturo—, como su adaptación en verso francés por Wace, en 1155 —y que tiene como centro al fabuloso rey rodeado de sus caballeros rindiéndole servicio y fidelidad— se desarrollan sin que sea posible invocar un testimonio a favor de la existencia de un mito artúrico preliterario. Esto fue así hasta el día en que se concedió a la literatura narrativa de la Edad Media el derecho de ser tratada como un conjunto de obras sometidas a las leyes de la creación literaria.[19]

Para Ph.Walter, Arturo antes que ser una criatura imaginaria o creada por la literatura medieval se define por un *nombre* propio al que es necesario intentar comprender en su lengua original (celta). El Arturo de la literatura se entrelaza con narraciones diversas que definen los trazos esenciales de un ser difícil de clasificar. La narración de su nacimiento, de sus hazañas, de sus búsquedas, de

[19] *Cf.* Yves Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías*, vol. IV, *Las mitologías de Europa*, Barcelona, Destino, 1988, pp. 156 y 157.

sus conquistas, de sus iniciaciones, así como la de su muerte están vinculadas a un tiempo y espacio tanto histórico como mítico y ninguna de estas dos perspectivas de análisis son antinómicas para su comprensión. Desde una perspectiva histórica, nace en efecto de la literatura del siglo XII; pero desde una perspectiva mítica, dice Walter, el destino de Arturo se remonta a un horizonte civilizatorio muy anterior y subyacente: el "euroasiático", término con el que se interroga y enriquece los análisis realizados por Georges Dumézil relativos al determinante "indoeuropeo" en las tradiciones y en la visión del mundo europeo.

El imaginario de la Edad Media, a partir de esta herencia indoeuropea, organiza la realidad en torno a una jerarquía trifuncional: soberanía, defensa y trabajo. Pero al mismo tiempo la herencia cristiana se mezcla con otras supervivencias paganas que obligan a interpretar las obras del *roman* (el ciclo del Grial, por ejemplo) de manera multidimensional e integrando elementos y ritos autóctonos bastante ajenos a las referencias visibles de la cultura dominante con la que suele identificarse al medievo.

A diferencia del punto de vista de E. Vinaver, para Ph. Walter, el material narrativo de las novelas arturianas (o novelas de la Tabla Redonda), si bien se ubica en los siglos XII y XIII no procede originalmente de ahí sino del material de la *Bretagne*, tan distinto de los temas bíblicos como del material antiguo específicamente greco-latino.

Así también, el mismo material de la *Bretagne* tampoco es de generación espontánea, sino que se alimenta de una poderosa corriente celta basada en los mitos, narraciones o dogmas religiosos de los celtas arcaicos. De hecho, asegura nuestro autor, los mitos de los celtas antiguos no desaparecen con la romanización y la cristianización, sino que sobreviven en la tradición oral y en las culturas poscélticas, entrelazándose con realidades nuevas y metamorfoseándose incesantemente.

A partir del siglo XII, los clérigos medievales transforman los cuentos orales en "novelas", es decir, en narraciones en lenguaje vulgar. En la Edad Media, un "clérigo" es una persona que ha se-

guido estudios y cuyo sustantivo proviene del latín *clericus* que significa instruido y que designa a alguien que pertenece a una elite que sabe leer y escribir. No se vincula de manera directa con el clero y por lo tanto no ha sido obligatoriamente ordenado como sacerdote, si bien muchos clérigos fueron llamados a ejercer el sacerdocio en el seno de la Iglesia, como pudo haber sido el caso de Chrétien de Troyes, nombre con el que se identifica el nacimiento de la *roman française*.[20]

En el siglo XII la actividad literaria no puede imaginarse fuera del mecenazgo. En cierta medida, el escritor se encuentra al servicio del príncipe y debe realizar una obra a fin de satisfacer a su

[20] Chrétien de Troyes simboliza el nacimiento de la novela del siglo XII; está en el origen de los mayores acontecimientos literarios de la segunda mitad de esa centuria. Su obra impuso una lengua (el francés) a un imaginario (el cuento de aventuras caballerescas) en un universo dominado por las letras latinas, atento al canto de los trovadores y la seducción de sus aventuras. Fabrica un mito, el del Grial, que sobrepasa el ámbito de su época y abre sus puertas a la literatura del siglo XIII. Este autor se mueve en el ámbito de la lengua "vulgar", en la que la regla es el anonimato. El nombre de Chrétien, de hecho, se nos revela gracias al prólogo de la novela *Érec*, escrita por él mismo para el lector intérprete que leería el texto en público. Chrétien pudo haber vivido, quizá, entre 1135-1185; según la etimología de su nombre es posible que haya sido judío. Era un hombre instruido en las bellas artes y sobre todo en letras latinas. Había leído a Macrobio y sobre todo a Ovidio. Leía en latín y escribía en francés. Inicialmente lo que le interesaba era la traducción del latín al francés.

En sus narraciones exalta la alta caballería; más que ningún otro autor de lengua vulgar tenía conciencia de participar en una renovación de la cultura. Expresaba su dignidad intelectual considerándose a sí mismo semejante a los caballeros, heredero del pasado más prestigioso que pueda imaginarse. Dice así que el prestigio de la caballería y de la cultura proviene de Grecia, pasa a Roma y finalmente llega a Francia. "Quiera Dios que se mantenga y que no abandone Francia. Desde los griegos y los romanos no hay nada nuevo, si bien sus palabras cesan y su valor se apaga".

Ahora bien, la primera misión de un canónigo era organizar el calendario litúrgico, fijar las fiestas de los santos, las fiestas movibles y los días de pascua. Correspondía a la Iglesia fijar el tiempo oficial o litúrgico. En la novela *Brut*, Wace explica que los canónigos del reino de Arturo eran versados en astronomía y estudiaban el curso de las estrellas, donde leían el destino del rey. Chrétien con seguridad estaba instruido también en esta memoria del tiempo. *Cf.* Ph. Walter, *Chrétien de Troyes*, París, PUF, 1997.

público, a cambio de lo cual recibe ayuda, subsidio y protección. Está llamado a desempeñar un lugar importante en la satisfacción de los placeres intelectuales de la aristocracia, en la que el público femenino ocupa un lugar importante y en la que es sobre todo gracias a las mujeres que la literatura romanesca alcanza un éxito inusitado. Se comprende así de mejor manera el papel desempeñado por las hijas y la esposa del rey. Reyes rodeados de hijos e hijas para los que el matrimonio no era una preocupación. Señores elegantes y de buenas maneras que hablan una bella lengua y están empeñados en rodearse de letrados. Es la época de los trovadores y de los juglares. La literatura romanesca se impone como un género insólito.

Los textos arturianos no pueden pues explicarse al margen de la transformación de los temas mitológicos celtas en temas literarios europeos; los clérigos introducen en sus narraciones elementos que alteran el carácter mítico antiguo de lo que dicen contar. Es esta compleja trama de tensiones la que encontramos de manera intrínseca en los materiales literarios medievales.

La arturiana es la primera gran literatura europea; sus textos figuran tanto en los manuscritos latinos como en los franceses, galos, alemanes, italianos o hispanos. Los trabajos de Ph. Walter sobre el imaginario medieval se basan en estos materiales, pero lejos de interpretarlos en términos semióticos o de comparar las versiones "primarias" derivadas del *roman* primitivo para descubrir el "tema esencial" (Joseph Bédier), tratando de escapar al análisis literario plano comúnmente practicado en relación con estos textos, recurre a una aproximación del imaginario medieval en construcción, dinámica y comparativa, atenta a su sustrato mítico arcaico tanto como a las expresiones iconográficas de las expresiones literarias y estéticas en general (pintura y escultura). Establece así un puente entre el conjunto de los textos arturianos conservados en la literatura mitológica de los celtas, con numerosos mitos indoeuropeos de los que los celtas mismos proceden. Sin perder de vista, insistimos, en que se trata de un mundo entreverado, dado que al mismo tiempo es necesario admitir que si bien los

indoeuropeos fueron los invasores venidos de Asia, sus mismas creencias son el resultado de una reelaboración de los restos de un viejo chamanismo "euroasiático" a su vez sumergido en la prehistoria.

Sólo en dos antiguos poemas galeses, datados hacia 600 y 635, se alude a un Arturo paradigmático. En la *Historia* de Nennius se dice que Arturo combatió con los reyes de los celtas de la isla de Bretaña en tiempos de Ochta, el hijo de Hengist. Arturo era el *dux bellorum* (¿"jefe de los ejércitos"?). Se mencionan doce de sus victorias y otra más en el transcurso de la cual dio muerte a novecientos sesenta hombres en una sola jornada. Pero luego, en la casi totalidad de la literatura arturiana "clásica" apenas tenemos la oportunidad de ver a Arturo en acción. Tanto en el *Conte du Graal* (1181) como en el *Conte de la Charrette* (1172), de Chrétien de Troyes, raramente Arturo aparece como un personaje de relieve; más bien notamos que delega siempre sus poderes heroicos en caballeros como Érec, Gauvain, Lancelot, Yvain o Perceval. El papel del rey Arturo consiste más en alentar las aventuras que tienen lugar en torno suyo que en mostrarse como el fabuloso guerrero ultrapoderoso de la leyenda. Para comprenderlo en su dimensión *royal*, será necesario no aislar al personaje de sus compañeros ni sucumbir a simplificaciones fáciles. No se trata pues de disminuir el mérito del material arturiano sino de ponerlo en relación y contexto. Walter por ejemplo, como decíamos, recurre al testimonio de la misma escultura medieval a fin de completar las informaciones generalmente lacónicas dadas por los textos, con el fin de descubrir al rey Arturo con la aureola de su auténtica reputación mítica. La mitología del mundo celta sobrevive, pues, en la leyenda arturiana gracias a simbolismos ocultos, hábitos sensibles, referencias artísticas y filosóficas, nociones que operan en el nivel mismo en el que nuestro lenguaje aprehende y analiza el objeto, componentes todos que demandan nuestra atención.

Con el fin de hacer más fluida la comprensión de los textos que he seleccionado, presento a continuación las siguientes notas relativas al llamado ciclo arturiano, de ninguna manera para hacer

una exégesis del mismo, sino simplemente para recordar al lector los argumentos básicos de la leyenda a partir de los cuales se pueda seguir el curso de la argumentación de los fragmentos que se presentan.

1. EL MAGO MERLÍN

Sin duda, una de las figuras más amadas que Occidente guarda en su memoria arcaica es la de Merlín. Surgido de las brumas del pasado celta, en la Edad Media, ocupa un lugar privilegiado en la novela arturiana del siglo XII, junto a Arturo, Tristán y Lancelot, héroes de bellas aventuras de amor cortesano que la literatura, la música y el cine contemporáneos no han dejado de recrear prolijamente. Gracias a la eficacia mediática, prácticamente, en innumerables rincones del mundo los niños lo reconocen como *el mago* por excelencia.

Pero así también, gracias al mitoanálisis es posible saber que su actualidad, dice Walter, el surgimiento y la desaparición de su figura simbólica no es obra de la moda o del mero azar sino que se vincula con tendencias profundas de nuestro imaginario individual y colectivo, por medio de las cuales se revelan las inclinaciones inadvertidas de nuestra civilización, tanto sus anhelos y deseos como sus utopías y frustraciones.

La vida mítica de Merlín es tan compleja como ejemplar con relación al trabajo del imaginario que entreteje. En el momento en que el personaje aparece en los escritos medievales, es decir, en el siglo XII, Merlín es ya el producto de una evolución multisecular. En su figura se reúnen diversas memorias míticas que incluso llegan a contradecirse (celtas, galas, romanas, cristianas). El antiguo adivino se reconstruye en el medievo sobre el modelo de los profetas bíblicos. Merlín participa del profundo proceso de cristianización que se opera en la materia artúrica a finales del siglo XII. Pero, observa Walter, procede también de una vieja figura celta o precristiana heredera del chamanismo euroasiático. Mago y profeta,

demiurgo proteico, Merlín posee numerosas facetas en su haber y su pervivencia en el imaginario como redentor del cristianismo no sigue una línea recta.

El *Merlin* de Robert de Boron (probablemente señor de la región de Montbéliard) es una de las primeras obras en lengua vulgar dedicadas a este personaje y que suele fecharse a principios del siglo XIII. No es posible, sin embargo, pensar que Merlín fue inventado por Robert sino que más bien, muy probablemente, su leyenda se remonta a la tradición de los galos, en relación con la vida de un jefe bardo o druida llamado *Myrrdhin*, quien enloquece y va a refugiarse al bosque, donde llevaría una vida extravagante, "salvaje" o "silvestre". Se le atribuía la autoría de varios poemas apócrifos de contenidos mánticos o proféticos.

Otro de los antecedentes literarios vinculados con Merlín es, a principios del siglo IX, *l'Histoire Britonum*, de Nennius, donde un tal Ambrosius, nacido sin padre y profeta, a veces caudillo militar, otras, simplemente vidente, prefigura la figura de Merlín. Pero los eruditos, el mismo Walter entre ellos, lo vinculan también con Lailoken y con el Suibhne de la mitología irlandesa.

El verdadero creador de esta figura literaria parece haber sido el escritor inglés Geoffrey de Monmouth, en sus *Prophetiae-Merlin*, de 1134, y en su *Historia regué Britanniae* (Historia de los reyes de Britania), de 1138. Los trazos básicos de la biografía del personaje establecen que Merlín fue engendrado una noche oscura por un íncubo (*ekupede*, ángel caído por su lujuria) en la hija célibe del rey de Demecia, al sur del País de Gales. Aún niño es llevado a la corte, ya que se ha advertido a Vortiger, quien ha usurpado el trono con la ayuda de los sajones, que sólo conseguirá levantar la torre defensiva que continuamente se desmorona si mezcla la argamasa con la sangre de un niño sin padre. Sus soldados aprehenden a Merlín, pero el niño humilla a los clérigos al señalarles que los derrumbes de la torre se deben a que bajo ella existe un lago subterráneo donde combaten dos dragones. Profetiza luego la caída de Vortiger (el dragón blanco), el retorno de Uterpendragón (el dragón rojo), el reino de Arturo y la historia de los bretones. Más

tarde interviene en la concepción de Arturo cuando ayuda a Uterpendragón a satisfacer su deseo por Ygerne, esposa del duque de Cornualle. Así, hace que tome la apariencia del duque, a quien sustituye en el lecho para lograr así la ansiada unión de la que nace Arturo.

Merlín aparece aquí, sobre todo, como el consejero familiar de los reyes y su poder adivinatorio no podrá desprenderse de sus vínculos con la naturaleza. En cambio, en la *Vita Merlin*, de 1148-1150, que se atribuye al mismo autor, el adivino aparece con el aspecto de un hombre silvestre (*Merlinus sylvester*), *homme sauvage* u *homme du bois*.

L'Histoire des rois de Bretagne fue traducida libremente y adaptada en verso al francés por el anglo-normando Wace en su *Roman de Brut* (1115), es el primer texto consagrado en francés a la leyenda arturiana y del que Robert de Boron tomará precisamente los elementos fundamentales para reacomodarlos en su novela.

En la obra de Boron, el singular nacimiento de Merlín es el resultado de una maligna confabulación diabólica para engendrar al Anticristo en una familia pía. Hijo pues del diablo y de una virgen, este personaje destinado a propagar el mal, por obra del profundo arrepentimiento de su madre y los consejos de Blaise, el confesor de la joven encinta, frustra las pretensiones del demonio. Merlín recibe el don de conocer el pasado por su condición diabólica, pero también la gracia divina de la visión del futuro, con lo que no contaban las fuerzas satánicas. Cubierto de pelo desde su nacimiento, es un niño prodigio, precoz al hablar y con gran sabiduría, lo cual inspira el miedo tanto de su propia madre como de las mujeres que asisten a su nacimiento.

Aún siendo pequeño, Merlín defiende a su madre en público, pues por su insólita maternidad se le persigue como prostituta. Así, Merlín acusa al juez que pretende condenarla de ser, él mismo, hijo de un sacerdote y le anuncia que morirá ahogado, lo que se cumplirá. Refugiándose periódicamente en el bosque vive sus amores con Viviana, a quien instruye en las artes mágicas, al tiempo

que interviene decisivamente en la corte. Instituye la Mesa Redonda a fin de formar una nueva caballería cristiana, profetiza los misterios del Grial e incluso su propio destino, al que se verá conducido en virtud de las artes mágicas de Viviana para vivir encerrado por siempre en una cárcel de aire.

Subraya Ph. Walter que aunque el *Merlin* de la novela de R. de Boron posea un sentido en sí mismo, la obra no basta por sí sola para su comprensión, sino que es necesario insertarla en un ciclo narrativo más amplio, por lo que nos remite a *Joseph* (de Arimatea), donde Boron relata los orígenes del Grial, que no es sino el cuenco en el que José recoge la sangre de Cristo en la cruz; *Merlin*, del que conocemos los primeros 504 versos, residuos de un manuscrito mutilado, y *Perceval*, que no se sabe si es un poema directamente escrito por Boron, pero sí que fue él, de modo muy probable, el arquitecto del conjunto de esta saga que se encadena.

Merlin es así una especie de tránsito de la época apostólica a la arturiana y narra la historia del reino de Logres, desde el nacimiento del profeta hasta la del rey Arturo.

Pertenecen al imaginario de la época las visiones de que la lucha entre el bien y el mal se instala al día siguiente de la redención. Los demonios contraatacan la obra de Dios y para vengarse conciben la idea de un ser que difundirá sus maleficios entre la humanidad. De manera que en la vida terrenal cada uno debe permanecer alerta a las trampas del infierno y a los numerosos asaltos que mediante el orgullo, la lujuria o la cólera ofrecen al demonio la oportunidad de perder a los hombres. Afortunadamente para la reparación de sus faltas el pecador encuentra un remedio eficaz en los sacramentos, el bautismo, la penitencia, el arrepentimiento sincero, la contrición. A diferencia de las obras anteriores a las de Boron, aquí, precisamente, es por su conducta ejemplar que la madre de Merlín se salva y salva a su hijo de los poderes del infierno. De esta manera Merlín, quien debía haber sido el adversario de Jesús, se convierte en su aliado y servidor. En su introducción a la traducción del *Merlin*, de Robert de Boron, Alexan-

dre Micha señala que "*Merlín* es la novela de la redención y adivinamos ahí de manera latente la doctrina de la reversibilidad de los pecados".[21]

Pero, en el carácter ambiguo y enigmático de Merlín, seguimos descubriendo trazos arcaicos que se resisten a ser explicados a partir de su puro vínculo directo con las tradiciones cristiano-medievales y los intereses de la época. Merlín posee una biografía sucinta en Geoffroy de Monmouth, Wace y sus continuadores. Como hemos señalado, de hecho es Boron quien inserta al personaje en el gran ciclo narrativo artúrico del Grial, concediéndole un papel de primer orden y una nueva y densa significación, pero el misterio de Merlín sigue sin aclararse y continúa siendo un personaje inquietante.

Sus poderes proféticos, sus metamorfosis frecuentes, sus grandes prodigios —haber erigido un monumento circular (Stonehenge) junto a la llanura de Salesbieres cuyas enormes piedras trajo por encanto desde Irlanda—, su capacidad para descubrir por medio de la adivinación cuantos engaños hay encerrados en el mundo que lo rodea, no satisfacen ninguna caracterización clara del adivino, cuya vida tiene también puntos comunes con la de Cristo en los textos apócrifos.[22]

2. MERLÍN Y EL LOBO

Uno de los personajes más enigmáticos que acompañan al mago y sobre quien Ph. Walter llamará nuestra atención, es Blaise. El principal compañero de Merlín citado por Geoffroy de Monmouth en la *Vita Merlin* es el lobo, así como en la narración de Robert de Boron lo será un cierto Blaise, confesor de la madre de Merlín y redactor de la historia del profeta. Merlín hace escribir a Blaise el

[21] A. Micha, "Introducción", a *Merlin*, de Robert de Boron, París, GF-Flammarion, 1994, p. 13.

[22] *Ibid.*

Livre du Graal, la historia de la santa vasija que transcurre desde el momento en que se recoge la sangre de Cristo y se le confía a José, hasta muchos siglos más tarde, cuando encuentra un guardián digno de ella, aparecen una nueva Tabla Redonda y el mismo Merlín como una especie de redentor cuya magia es sólo un medio de ejercicio benéfico.

Es de notar que en bretón *bleizh* significa "lobo" y que según Claude Gaignebet, a quien Ph. Walter sigue, el culto a san Blais, que se celebra cada 3 de febrero, al otro día de la Candelaria, sustituye al culto pagano del oso, que presenta analogías con Merlín en una perspectiva calendárica. Hombre salvaje, maestro de los animales, nacido con abundante pelambre, es también el santo patrón que los benedictinos cristianos invocan regularmente para proteger al ganado. Por uno de los incidentes de su vida sabemos que habla con las bestias y que sabe hacerse comprender por las mismas. Así, su relación con el lobo se establece por su carácter de sanador del "mal de garganta", pues una antigua creencia de la Antigüedad clásica atestigua que si el lobo ve primero al hombre, puede privarle de la palabra, es decir, lo enronquece. La relación entre el oso y el lobo y la de ambos con Merlín es, sin embargo, problemática, observa Walter.

Blaise puede ser una figura literaria, pero no surge aquí *ex nihilo* sino que alude a una idea o tradición antigua. Es posible que el lobo de la *Vita Merlin* pueda haber inspirado a R. de Boron para crear a Blasie cuya tarea sería escribir *Merlín*. Blaise remplaza a Merlín frente a los hombres sirviéndole de intérprete; actúa como una especie de doble del mago, su nombre se relaciona con el lobo que acompaña al profeta. Pero el mismo lobo, a su vez, puede ser también una forma animal de Merlín que, por lo demás, en el tiempo mitológico no es únicamente un predador temible, sino un símbolo de la fuerza y del coraje, significado que en los países germánicos aún se conserva. Algunos de los nombres que derivan de su raíz lingüística son: Wolfgang, Wolfhere, Lupus, Lupicin, o apellidos de familia, como el de Vulfingar, "los descendientes del lobo".

Ahora bien, Walter apunta que Merlín guarda igualmente un vínculo con el oso ancestral. *Arzh*, en bretón oso, es el prototipo del hombre silvestre que en las mascaradas aparece para señalar el fin del invierno (2 de febrero), luego de un largo periodo de hibernación, inaugurado desde el 11 de noviembre. Así, el vínculo de Merlín con el mago "salvaje" se establece en el sentido de que huye de la sociedad de los hombres para refugiarse en los bosques solitarios de Northumberland, además de que puede transformarse en oso, como es el caso en la *Vie de Saint Taurin*, en la que se le diaboliza completamente.[23]

El mismo rey Arturo lleva el nombre de *Artus*, el oso, nombre asimismo de una antigua divinidad venerada con el nombre de Artio y de Arduinna. De la raíz *ursus* y "*ours*" se derivan igualmente antroponímicos tales como Ursula o, en Alemania, Bernhard y Bernfried.

3. MERLÍN, ARTURO Y EL OSO

Con respecto al nacimiento y la infancia de Arturo, los textos señalan que es gracias a la magia de Merlín que Uther puede engendrar a Arturo. A decir de Claude Lecouteux, el texto en el que Merlín exige al rey que le entregue al niño deja la impresión de que el verdadero padre de Arturo es Merlín. Si se toman en cuenta además a los personajes vinculados con el nacimiento de Arturo descubrimos la presencia de Ulfin, el consejero de Uther, cuyo nombre se vincula también con el lobo, en noruego *úlfur*.

Otro detalle curioso, anota Lecouteux y que hasta ahora se suele pasar por alto, es que Merlín desaparece después del engendramiento de Arturo para no volver sino seis meses más tarde,[24] lapso que correspondería a una estación de seis meses en una

[23] *Cf.* Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie du Yvain de Chrétien de Troyes*, París, 1988, pp. 95-97.

[24] Robert de Boron, *Merlin*, núm. 68, p. 142.

época en la que el año no se dividía sino en dos, el verano y el invierno.[25]

En la novela de Boron la paternidad ha devenido tutoría y amistad, pero un rey no puede ser sino el hijo de un rey. La amistad del oso-Arturo con el lobo-Merlín no puede ser fortuita y sin duda es el eco fragmentario de un mito antiguo, de la misma manera que lo es la lucha de Arturo-*artos* en contra del jabalí Twrch Trwyth en la tradición de los galos.

Pongamos una hipótesis, dice Lecouteux. En mitología el lobo con frecuencia se asocia con el perro, ¿el lobo Merlín no podría ser "el perro del oso-Arturo?" Por su parte, Ph. Walter nos hace notar que el lobo y el oso guardan una relación de homología y que ambos pueden predecir el tiempo;[26] la ciencia del tiempo es la ciencia principal de Merlín, el estudio de los astros, los secretos del acaecer planetario y del destino. La unión del lobo y el oso que encontramos en el nombre germano Bernulf, el "lobo-oso", parece pues muy antigua y sería necesario cruzar su significado y rastrear su sentido mítico más detalladamente.

Merlín se caracteriza así por su arte adivinatorio, por su vínculo con el lobo, el oso, el bosque —que en el universo celta era un "lugar aparte", donde todas las posibilidades de expansión de la naturaleza eran preservadas y donde "las fuerzas mágicas guardaban su plenitud"—, pero también por su risa, sus amores desgraciados y su carácter cornudo. Con frecuencia Merlín se da cuenta de que su mujer le es infiel. Una noche, retirado en su amado bosque caledoniano percibe por medio de la lectura de los astros el inminente nuevo matrimonio de su mujer. Montado sobre un ciervo y seguido por todos los animales del bosque se dirige al palacio donde se encuentra su esposa. Pero cuando por una ventana Gwendoline y su novio lo descubren con todo ese séquito, estallan en risas. Furioso, Merlín arranca los cuernos a su montura y

[25] En Mesoamérica, por ejemplo, el calendario también se agrupaba en dos grades estaciones, secas y lluvias.

[26] Ph. Walter, *La mémoire du temps*, París, Champion, 1989, p. 528.

los arroja a la cabeza de su rival, quien desciende con cuernos al reino subterráneo.

Todo el contexto de esta extraña escena, anota Claude Gaignebet, es carnavalesco. Al salir del bosque Merlín, "el salvaje", provoca la primavera e instaura, por medio de este rito de transmisión de la cornamenta, la alternancia de las estaciones, simbolizada en la muda de los cuernos del ciervo.[27] Pero por otra parte, anota Walter, también puede ser que esta ceremonia ritual sea mucho más anterior al periodo indoeuropeo, puesto que la representación del ciervo se encuentra ya en las paredes de las grutas prehistóricas. Recordemos al respecto la célebre representación del "Brujo" o "Dios de Trois Frères", pintura rupestre de un ser híbrido, mezcla de varios animales, postura humana erguida y coronado con cuernos de ciervo, descubierto en la cueva de Trois Frères en Montesquiou-Avantes (Ariège) y que data del paleolítico superior. La silueta completa de un ciervo apoyado sobre sus patas traseras con el fin de adoptar la figura de un hombre, en el arte parietal, se identifica con una especie de chamán, pero ciertamente puede ser también el fruto de una elaboración más compleja con la que se relaciona después de mucho tiempo a Merlín.

Así pues, en lo relativo a la leyenda artúrica y a su personaje central, Merlín, queda claro que integra un índice de tradiciones diversas y mucho más antiguas que las relativas a las narraciones de la Edad Media. Alude a una mitología y a divinidades arcaicas transportadas al mundo arturiano con toda la complejidad que esto implica y conservando, de modo velado, muchos de sus rasgos esenciales.

Con los hechos míticos se superponen informaciones calendáricas que los completan y conforman un núcleo de información que permitiría sin duda comprenderlos mejor. El enigma de Merlín, personaje complejo, no podrá pues ser traspasado sino por un estudio estratigráfico y comparativo. Las investigaciones están en

[27] C. Gaignebet, *Le Carnaval*, París, Payot, 1974, pp. 135-136.

curso y debemos a Ph. Walter haber abierto nuevas vías de investigación al relacionar a los personajes de las novelas arturianas con su sustrato mitológico arcaico y el acaecer calendárico, pues uno de los principales elementos que se deben tener en cuenta para la comprensión del imaginario medieval, a decir de Walter, es que, a diferencia de los mitos griegos que aparecen precozmente disociados de los ritos y el tiempo litúrgicos, los mitos celtas han guardado un vínculo profundo con el tiempo ritual. Con frecuencia los mitos celtas se hacen comprensibles a través del tiempo litúrgico y estacionario que les sirve de base. Si por medio de Julio César llega hasta nuestros días que las enseñanzas druidas otorgaban gran importancia a la especulación sobre el tiempo y el calendario, no se han extraído de ahí todas las consecuencias para interpretar los mitos celtas. Así pues, al investigar los orígenes de Merlín, los trabajos de Ph. Walter pueden muy bien acercarnos a provocadoras hipótesis, como la relativa a la coincidencia de su nacimiento con una importante fecha del calendario ritual arcaico. A este desarrollo nos introduce el trabajo relativo a "El padre de Merlín".

En este mismo ámbito comparativo, sin duda, podrá darse una respuesta a la cuestión de si los rasgos míticos que caracterizan a Merlín se relacionan o no con estructuras antropológicas del imaginario, dado que los rasgos del consejero sobrenatural aparecen igualmente bien documentados en otras civilizaciones, tanto en Japón como en la tradición nórdica en la que aparece Loki, si bien con diferencias notables respecto de Merlín, dado que sus consejos en su mayoría suelen ser perniciosos.

Merlín, que desde esta óptica encarnaría la quintaesencia del espíritu druida, se nos muestra pues obstinadamente preocupado por el tiempo cósmico. Como astrónomo eminente, remite todo conocimiento a la comprensión del tiempo primero, tiempo de los orígenes. La profecía —y Merlín es profeta de nacimiento—, es la forma superior de conocimiento del tiempo. Merlín domina el tiempo en la medida en que puede situarse fuera de él cuando invoca sus poderes primordiales para viajar a su voluntad tanto al pasado como al futuro. Con su conocimiento del tiempo, el adivino

accede al misterio fundamental del mundo. Merlín y su saber al mismo tiempo que se nos muestran quedan desplazados, simultáneamente, por el nuevo Dios cristiano que se presenta a sí mismo como el fin y el origen de todas las cosas y de toda la creación. Es la historia de este desplazamiento y de esta descalificación sacerdotal la que narran ahora las novelas, el inevitable abandono de un adivino sobre el que se deslizan a partir de ahora estigmas de lo maldito.

4. ARTURO Y LA FEMINIDAD

Con relación al segundo texto que presentamos, "Arturo y las Hadas", baste señalar que su argumentación contrasta con la concepción occidental ortodoxa tanto de la mujer como del amor. No es casual que ambos significados aparezcan enlazados, pues uno no es posible sin el otro. A decir de Denis de Rougemont, en su célebre tratado sobre *El amor y Occidente*, el amor/pasión significa para la mentalidad occidental, de hecho, una desgracia. A partir de la célebre *roman* de *Tristán e Iseüt*, la pasión amorosa se asocia con el "amor imposible" y por lo mismo trágico en su desenlace, al estrellarse contra el yugo posesivo, legal y moral de la institución matrimonial.

Tristán e Isolda, según De Rougemont, son el prototipo de las relaciones entre hombre y mujer en un tiempo histórico dado, la elite social, la sociedad cortesana y caballeresca de los siglos XII y XIII. Ese grupo desapareció hace mucho tiempo y, sin embargo, de manera secreta y difusa sus leyes son aún las nuestras. "La sociedad en que vivimos, cuyas costumbres no han cambiado mucho, a este respecto (el amor/pasión), desde hace siglos, hace a la pasión, nueve de cada diez veces, revestir la forma del adulterio". Aunque los amantes invoquen todos los casos de excepción, la estadística es cruel y así refuta a la poesía.

El tratado de De Rougemont sobre la concepción del amor en Occidente fue escrito hace más de cincuenta años y si bien sus

tesis siguen alumbrando en la actualidad nuestra comprensión de un sentimiento tan complejo y enigmático como el amor, lo cierto es que las investigaciones con relación a la idea del amor en la corte de Arturo no se han detenido. Es justamente con relación a estos temas que presentamos aquí un fragmento de las investigaciones de Walter, elementos que nos descubren e introducen, pienso, a una comprensión más amplia y profunda sobre el amor y la pasión.

Durante el siglo XII fueron los trovadores franceses quienes desarrollaron efectivamente un culto poético del amor. En las narraciones artúricas, el amor cortesano es un tema omnipresente estrechamente vinculado con la caballería y ésta a su vez al ordenamiento social y moral encabezado por la nueva visión del mundo cristiano orquestada por la Iglesia.

La instrucción eclesiástica rige sobre los actos y pensamientos del hombre de la Edad Media y su magisterio se impone sin restricción.

El primer deber del soberano es la lealtad a Cristo, depositar su fe en la obra de Jesús. El rey tiene la obligación de defender una herencia humana y divina. La elección de Arturo al trono ha sido hecha por Dios. El caballero debe estar listo para servir al Señor. En la corte, "El heroísmo tiene su fundamento en la religión".[28] De manera que antes de tomar la espada que lo hará rey, Arturo se compromete a observar los mandamientos y la consagración; jurará ante Dios, la Virgen y todos los Santos mantener la paz, ayudar a los desheredados y hacer reinar el derecho y la justicia. Como jefe militar, el rey protege a sus súbditos, defiende el reino contra los enemigos, los venidos de fuera, los infieles. Pero en todas estas misiones que comporta su investidura, el soberano no debe ceder a la ambición personal. Robert de Boron resucita el Grial y sueña en la caballerosidad de la Mesa Redonda como modelo del ideal heroico y soberano de la cristiandad que crea lazos de afecto y unión de corazones más que una simple camaradería.

[28] A. Micha, *op. cit.*, p. 14.

Los caballeros forman una comunidad cuasi religiosa en la que las virtudes se expanden armoniosamente, al igual que el gusto por la proeza y la aventura. La Mesa Redonda de piedra es el lugar de encuentro de una elite en la que reina la concordia y la vida ejemplar ante la mirada de Dios. La verdadera misión de un caballero es ser un *miles Christi*, un soldado de Cristo. La caballería es militar en su lucha en contra de los infieles. Defender a la Iglesia y a la cristiandad es pertenecer a dos órdenes de valores y vocaciones complementarias. Las gestas trovadorescas exaltan y difunden así un nuevo ideal de encarnación del cristianismo compatible con la privilegiada libertad y el honor caballeresco que permite al caballero elegir apasionadamente a sus socios de aventura como a la dama y sus favores, siendo aquéllos y ésta individualidades perfectamente singularizadas y únicas. Lo creador de ello, sin duda, residía en que por medio de estas pasiones individuales, carnales y espirituales —*fine amour* (amor sublime)— se alcanzasen los más altos ideales del mensajes de Cristo. "¿Puede a la vez un caballero estar casado y ser fiel a su dama?"

Forma parte del canon de la caballería guardar lealtad a la dama e idealizarla e idolatrarla al grado de estar dispuesto a sufrir por ella hasta exponerse al ridículo o arriesgarse y dar la vida. En la relación de pareja, la dama, que dominaba la situación, podía hacer sufrir a su amante la desolación más cruel. Este tipo de amor no podía existir si los amantes estaban casados y de no mediar la casta renuncia podía llevar al adulterio, aunque terminar también en el matrimonio de la pareja, con lo cual se pasaba a un tipo de amor distinto. Ante todo, hay que tomar en cuenta que no se trataba de un tipo de amor abierto a cualesquiera clases sociales sino que, por así decirlo, estaba preservado a una aristocracia del corazón y del espíritu.

Así pues, entre las historias de amor más fascinantes, ejemplares y que logran traspasar todos los convencionalismos de la corte están las de Lancelot, el mejor caballero de Arturo, con Ginebra, esposa de rey, y la de Tristán e Isolda, prototipos en ambos casos del amor imposible.

En el primer triángulo amoroso entre Arturo, Lancelot y Ginebra, novelado por Chrétien de Troyes, resulta raro que el rey Arturo, pese a ser engañado por su esposa no sea nunca ridiculizado ni objeto de merma.

Por otra parte, en la novela de Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, se presenta a Ginebra como una amante apasionada y a Lancelot como un personaje distraído y oscilando de una actitud misógina al total enamoramiento de la reina. No obstante, pese a la larga relación adúltera mantenida entre ambos, Lancelot defiende ante el rey la fidelidad de Ginebra, su actitud recta con relación a las obligaciones del matrimonio y el respeto a Arturo en su sentido más profundo y real. La pasión terrenal de Ginebra por Lancelot ni degrada a Arturo ni impide a Ginebra acceder a un amor más elevado y morir como una santa. Ciertamente, se advierte en la narración el esfuerzo de un reordenamiento moral y social profundo de las reminiscencias paganas, que se revelan, sin embargo, próximas a la pasión ineludible que desborda a los amantes.

La relación de Tristán e Isolda, por su parte, transgrede igualmente todos los convencionalismos de las costumbres. La atmósfera del ambiente de Bretaña rompe nuevamente el planteamiento literario. Las figuras principales trascienden los estereotipos tanto del caballero como de la dama. Tristán, sobrino del rey Mark, rey de Cornualles a las órdenes de Arturo, es enviado a Irlanda para traer a Isolda, la joven princesa prometida que deberá casarse con su tío Mark. Pero, durante el viaje de regreso rumbo a la corte de Cornualles, por un accidente beben una pócima mágica, preparada por la madre de Isolda para hacer surgir el amor entre Isolda y su futuro esposo, y caen los dos irremediablemente enamorados uno del otro. Como, pese a todo, Isolda deberá casarse con Mark, el hecho sólo intensifica el deseo de los amantes a un grado tal que se ven obligados a encontrarse en secreto, sobrepasar las tentativas de sus enemigos por perderlos, exiliarse en el bosque, volver a la corte llamados por el rey, cometer nuevas imprudencias y, finalmente, conducen a Tristán a exiliarse solo en Bretaña, en donde en vano intenta olvidar a *Iseüt* la Rubia casándose con *Iseüt* la de

las Blancas Manos, hasta que poco después, en el campo de batalla, recibe una herida envenenada que sólo la bella e inolvidable Isolda podrá sanar. La reina, sin embargo, llega en el momento en que Tristán acaba de expirar, de manera que *Iseüt* la Rubia morirá de dolor sobre el cuerpo de su amante.

*

Tanto en lo que respecta a Merlín como a los amores de Arturo y los de los caballeros de su corte, descubrimos que nos encontramos no sólo frente a una leyenda exclusivamente medieval sino con ecos de la antigua tradición pagana que rebasa los marcos de las costumbres cristianas sobre las que se asienta, pues no resulta fácil explicar el desencadenamiento de los hechos relatados y es necesario investigar sobre las raíces más profundas del inconsciente colectivo del que provienen.

Por una parte, la imponente figura de Merlín, "hombre de Dios, profeta, inspirador de reyes, genio tutelar del reino de Arturo", no se sostiene con igual constancia. Este artesano de la grandeza terrestre del reino de Arturo, este anunciador de la más alta espiritualidad pierde en ocasiones su estatura hierática para caer al nivel de la corriente pasional humana; es imprudente, se compromete demasiado y lo invade la vanidad cuando se le otorga el título de sabio. No duda en convertirse en un vulgar entrometido a fin de satisfacer el deseo adúltero de Uther —el fin justifica los medios— y es verdad que sin sus argucias el propio Arturo no habría nacido (Lecouteux).

Por otra, ¿quién es en verdad la adúltera Ginebra? ¿Cuál es su lugar como mujer en la mitología de los celtas? ¿En qué relación se ubica la reina con respecto al rey en esta tradición? ¿Por qué Arturo, en el *roman* de los trovadores, no es un rey "ejemplar", en el sentido de una compacta autoridad patriarcal, al frente de sus ejércitos y combatiendo en primer plano, y como tampoco Ginebra, arrastrada por la pasión y su deseo, es un modelo de esposa y reina? ¿Qué concepción del amor y de la vida subyace al vasto es-

fuerzo de reordenamiento social y moral de la novela de los siglos XII y XIII? ¿Bajo qué metamorfosis figurativas continúan palpitando otros cosmos pasionales y erótico-sagrados con diversos orígenes mítico-arcaicos que el orden cristiano intentó controlar o aun suprimir y que, sin embargo, no logra sino sucumbir a la seducción de sus imaginarios? Algunos de los trazos de esta investigación son los que aquí se presentan.

III
Nota biográfico-intelectual sobre Philippe Walter

Philippe Walter es profesor titular de Literatura Francesa de la Edad Media en la Universidad Stendhal, de Grenoble, III, desde 1990.

Con el apoyo de Gilbert Durand, desde 1999 es director del Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI: Centro de Investigaciones sobre el Imaginario), reconocido y habilitado por el Ministerio de Educación Nacional Francés.

Al lado de su maestro Daniel Poirion, en 1994, introduce a Chrétien de Troyes en la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, en la que actualmente dirige también la edición y traducción de las novelas en prosa de *Le livre du Graal.* En tres tomos: I, *José de Arimetea. Merlín. Los primeros hechos del Rey Arturo*, 2001; tomo II, *Lançelot*, 2003; tomo III, *La conquista del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*, de próxima aparición.

Ha publicado o dirigido más de 26 obras y escrito alrededor de 150 artículos y ensayos sobre literatura arturiana, entre los que podemos destacar: *Perceval, le pêcheur et le Graal* (Perceval, el pescador y el Grial, 2004), *Merlin ou le savoir du monde* (Merlín o el saber del mundo, 2000), *Arthur, l'ours et le roi* (Arturo, el oso y el rey, 2002), todas en Ediciones Imago, París.

Ha dirigido la edición y traducción de grandes textos medievales, entre otros:

- Béroul, *Tristan et Yseut*, París, Livre de Poche, 2000.
- Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au Lion*, París, Gallimard, 2000.

- Marie de France, *Les lais*, París, Gallimard, 2000.
- Chrétien de Troyes, *Cligès* e *Ivain*, París, Gallimard, 1994.
- *Tristan et Yseut. Les poémes français*, París, Livre de Poche, 1989.

Algunas de sus obras se han traducido al español, croata, rumano, italiano y español.

Así, por ejemplo: *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Philippe Walter desarrolla también las siguientes actividades: es director de la revista *IRIS*, del CRI; es director de la colección sobre "Edad Media Europea" y de la "Bibliothéque de l'imaginaire", ediciones ELLUG, Presses Universitaires de Grenoble; es director de los Estudios de Maestría en Letras y Artes de la Universidad Stendhal y es responsable del proyecto franco-japonés EURASIE (de mitología comparada de Japón y Europa), con apoyo del Ministerio Japonés de Educación.

El CRI es una institución de formación e investigación con vocación pluridisciplinaria, donde se conjuntan la sociología, la psicología, la antropología, la literatura francesa, la literatura comparada y las letras extranjeras.

Su proyecto científico encuentra unidad y coherencia en torno a la reflexión sobre el *imaginario* y la *imaginación simbólica*, perspectiva de análisis introducida en campos diversos por Mircea Eliade, C.G. Jung y Gaston Bachelard, así como retomada y desarrollada más tarde en Francia por Gilbert Durand, fundador de este Centro, en 1966, con la colaboración de Paul Deschamps y Léon Cellier.

"La Escuela de Grenoble" conduce e impulsa una reflexión sobre los aspectos, la evolución y el sentido de una *hermenéutica* de las imágenes, los símbolos, los arquetipos y los mitos del *imaginario* de una cultura, de una época, o de un creador.

Los desarrollos de la antropología, la filosofía, la sociología, la psicología y la literatura se actualizan y enriquecen en referencia, colaboración o confrontación con la obra de G. Dumézil, E.

Cassirer, R. Callois, H. Corbin, C. Lévi-Strauss y P. Ricoeur. A partir de los desarrollos de la psicología, la antropología, la etnología, la filosofía y la crítica literaria esta relación se persigue también en contraste con los planteamientos de la filosofía del lenguaje, el método (o mejor, la *ontología*) estructural de Gilbert Durand y ámbitos más específicamente literarios, C. Mauron, J. Starobinski o H. R. Jauss, entre otros.

Libros publicados de Ph. Walter

La mémoire du temps fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu, París, Champion, 1989.

Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut, Ed. Artus-La Gacilly, 1990.

Mythologie chrétienne. Rites, mythes et fêtes du Moyen Age, París, Imago, 1992 (traducida al rumano, croata y español).

Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Rite, mythe et roman, París, PUF, 1996.

Chrétien de Troyes, PUF (Que sais-je?), París, 1997.

Merlin ou le savoir du monde, París, Imago, 2000 (traducida al rumano).

Arthur, l'ours et le roi, París, Imago, 2002 (traducida al italiano).

Perceval, le pêcheur et le Graal, París, Imago, 2004.

Galaad, le pommier et le Graal, París, Imago, 2004.

Tristan et Yseut. Le porcher et la truie, París, Imago, 2006.

Ediciones, traducciones y antologías

Béroul, Tristan et Yseut. Les poèmes français (Textes originaux et intégraux, présentés, traduis et commentés), París, Le Livre de Poche, 1989 y 2000.

Naissance de la littérature française (IXe-XVe s.), anthologie commentée, Grenoble, ELLUG, 1993.

Cligès et Yvain, dans les *Ouvres complètes de Chrétien de Troyes*. Edition et traduction. Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1994.

Aucassine et Nicolette. Edition et traduction, Folio classique, París, Gallimard, 1999.

Marie de France, Les Lais (édition et traduction), Folio classique, París, Gallimard, 2000.

Chrétien de Troyes, Yvain ou le Chevalier au Lion. Traduction. Folio classique, París, Gallimard, 2000.

Dirección de obras colectivas

Saint Antoine entre mythe et légende, Grenoble, ELLUG, 1996.

Le mythe de la Chasse Sauvage dans l'Europe médiéval, París, Champion, 1997.

Mythologies du porc. Actes du colloque de Sain-Antoine l'Abbaye, Grenoble, Million, 1999.

Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude, Grenoble, ELLUG, 1999.

Brocéliande ou le génie du lieu. Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

Question de mythocritique. Diccionaire (en collaboration avec Danièle Chauvin et André Siganos), París, Imago, 2005.

IV
La investigación del imaginario medieval. Entrevista con Philippe Walter

¿Hay alguna relación entre el rey Arturo, de la Mesa Redonda, y Luke-Skywalker, de la Guerra de las Galaxias? ¿Cuál es la mediación entre el mago Merlín y el Gandalf de Tolkien?

PRIMERA PARTE
EL IMAGINARIO

1. *El Centro de Investigaciones sobre el Imaginario (CRI), actualmente dirigido por usted, es reconocido como el primer centro en el mundo orientado en esta dirección. Se trata, en ese sentido, de un centro de vanguardia en el ámbito de la reflexión en ciencias humanas. ¿Cuáles son los antecedentes de este Centro, cómo surge y cómo se desarrollan sus investigaciones actualmente?*

El Centro de Investigaciones sobre el Imaginario fue creado en 1966 por Gilbert Durand. En aquella época se trataba de algo sin precedentes de ningún tipo y único en su género. Intentaba sacudir la rutina académica de las universidades francesas y aportarles otra energía. Dos años antes de los acontecimientos de 1968, los universitarios proclamaban la necesidad de nuevos métodos de trabajo en las ciencias humanas, así como objetivos nuevos. Era necesario combatir la visión positivista y estrecha de la ciencia y abrir las ventanas a la innovación. La imaginación o, mejor aún, el

imaginario debía tomar el poder e intentar una nueva síntesis de los saberes. A eso se le llamó el "nuevo espíritu antropológico". El CRI se instituye así alrededor de un núcleo pluridisciplinario, principalmente representado por la(s) sociología(s) y las disciplinas de análisis de contenidos culturales (literaturas orales y escritas, iconografía, filmografía, imaginería, "patologías"), proponiéndose el estudio de las estructuras y el funcionamiento del imaginario. En la perspectiva de los trabajos de S. Freud, C.G. Jung, E. Cassirer, G. Bachelard, M. Eliade, G. Dumézil, C. Lévi-Strauss, Max Weber, así como frente a los considerables progresos de la reproducción y transmisión icónica, el imaginario puede ser hoy considerado como un indicador general específico de la antropología. Constituye, pues, el campo privilegiado y originario de la investigación antropológica.

2. *¿Podría darnos brevemente un perfil intelectual de Gilbert Durand?*

A Gilbert Durand, fundador del CRI, le gusta reivindicar la tradición de sus maestros, Gaston Bachelard, Roger Bastide, Mircea Eliade, Carl-Gustav Jung, Henry Corbin e, igualmente, Georges Dumézil, Claude Lévi-Strauss y René Thom. Se refiere también frecuentemente a Ernst Cassirer y a Max Weber. Filósofo de formación, desde muy joven conoció también la escuela de la guerra (1939-1945) y su paradigma de la acción. Comprometido de manera voluntaria desde 1940 con la Resistencia, fue aprendido por los nazis en 1944 y sometido a ocho meses de detención antes de ser al fin liberado. Después de la guerra evalúa muy pronto el drama del mundo contemporáneo desgarrado entre la voluntad de poder y el nihilismo del espíritu fáustico. Intenta encontrar sentido a un mundo que se halla cada vez más orientado por el absurdo y la irracionalidad. Comprende, muy pronto, que la cultura occidental no podrá sobrevivir sino cultivando la conciencia del hombre frente a su destino. El positivismo y el racionalismo han producido las aberraciones del totalitarismo. La explicación del ser humano es-

capa a estas perspectivas racionalistas. Por lo tanto, es necesario interesarse en lo simbólico para comprender mejor al hombre. El hombre debe conocerse a sí mismo como decía Sócrates, pero debe sobre todo conocer los arquetipos que se agitan en lo más profundo de su espíritu y que lo conducen en la vida como una brújula que orienta al navegante. No es sino con este bucear en lo imaginario que los hombres podrán conocer su camino personal y vivir un día pacíficamente.

3. *Desde la perspectiva de la herencia teórica de G. Durand, así como de su propio trabajo, ¿qué es el* imaginario, *cómo debemos entender esta noción?*

Con este término, intencionadamente amplio, es necesario comprender el conjunto de procedimientos simbólicos relativos a las representaciones humanas: "imaginería" literaria, fílmica, videoescópica, iconográfica, símbolos y mitos sociales, contenidos de la imaginación individual o colectiva. El *imaginario* es, pues, el estudio de las imágenes, símbolos y mitos impresos en todo tipo de soportes de expresión: el lenguaje verbal, pero asimismo la imagen pictórica, teatral, fílmica, e incluso musical. El imaginario nos remite al mundo simbólico de la expresión humana, es decir, a un modo de expresión del hombre liberado de la racionalidad y que ha existido en todas las épocas (desde las pinturas de las grutas prehistóricas hasta las fantásticas películas de nuestros días, por ejemplo). La producción de símbolos es una necesidad de la vida humana: A fin de cuentas, estudiar el *imaginario* es investigar el sentido de la aventura humana en la tierra.

4. *Cómo realizar un estudio sobre el imaginario, "fuente de error y falsedad", desde la perspectiva de la filosofía cartesiana y positivista de las ciencias humanas que privan aun en nuestras universidades. Se trata, de acuerdo con su concepción de las ciencias humanas, de realizar hoy una "nueva síntesis de los saberes",*

pero ¿es esto posible en una universidad en la que domina un saber dividido en disciplinas estrictas?

Hay una única ciencia del hombre. Las ciencias del hombre divididas en sus pequeños territorios (lingüística, sociología, psicología, historia, etnología, etc.) no pueden dar sino una visión mutilada y reduccionista del hombre. En la universalidad de saberes divididos que conocemos en nuestros días es pues indispensable practicar la pluridisciplinariedad. Ésta debe estar ampliamente abierta a las culturas del mundo entero, lo que es absolutamente necesario a partir del momento en que abordamos un fenómeno humano o una producción del espíritu humano.

El problema es que el espíritu humano de un solo hombre del siglo XX, con todo lo inteligente que sea, no puede aspirar hoy a ser el hombre universal del Renacimiento. Es imposible encontrar hoy, por ejemplo, un psicólogo que sea al mismo tiempo un sociólogo, lingüista e historiador. En todos estos dominios, el saber ha devenido tan extenso que no es posible, en el curso de una vida, llegar a poseer el conocimiento completo de una sola disciplina, cuando además el saber no deja de evolucionar. De manera que uno se especializa en un pequeño ámbito de su disciplina de origen (la historia de la Edad Media, o la historia contemporánea, la sociología, la economía o la sociología del arte, etc.) Por ello es esencial trabajar en equipos y dentro de redes científicas. Hay una red internacional de centros de investigación sobre el imaginario donde cada uno tiene una especialidad y un dominio en la investigación. Este Centro organiza coloquios con otros centros que tratan diferentes problemas contemporáneos o de otras épocas. De manera que se ve surgir una nueva fecundación de saberes.

Es más importante hoy, de hecho, releer los saberes que profundizar de modo analítico en una disciplina particular. Se sabe hoy que los descubrimientos decisivos de la ciencia moderna pasan por el cruzamiento de saberes o las fronteras, por lo menos, de dos disciplinas diferentes. En el dominio de las ciencias exactas es, por ejemplo, el caso de las nanotecnologías (tecnologías de lo infi-

nitamente pequeño) que hacen que físicos y biólogos se reencuentren en torno a una definición científica de la materia elemental (donde los genes se juntan con los átomos).

Así también, para comprender y representar lo "extremadamente pequeño" de los saberes es necesario apelar al imaginario. De lo contrario es imposible trabajar.

5. *Cómo se enlazan en los estudios del imaginario la filología, la psicología, la literatura, la sociología y, muy particularmente, la antropología, entre otras disciplinas. ¿Se vincula este propósito al mismo espíritu pluridisciplinario de los encuentros con el que se desarrollaban, por ejemplo, las reuniones periódicas del Círculo de Eranos, dirigido por Jung y frecuentado por intelectuales como Eliade o Kerényi, en Suiza, entre 1933 y 1988?*

Me parece que es en el ámbito de la hermenéutica del "símbolo" donde todas estas disciplinas se reencuentran. De hecho, ciertos aspectos de lo simbólico, o niveles de aprehensión del mismo, confrontan sus metodologías y objetivos, pero deben comunicarse todas ellas entre sí a fin de describir el proceso simbólico, verdadera clave del devenir humano. De cierta manera es como si el imaginario fuera una casa con muchos niveles y en la que cada piso correspondiera a una disciplina; sin embargo, no se puede conocer la casa hasta que se han recorrido todos los pisos.

SEGUNDA PARTE
IMAGINARIO Y MODERNIDAD

6. *¿Qué importancia puede tener para el mundo moderno —asaltado por los efectos y las consecuencias de la sociedad mediática y globalizada de nuestros días, la amenaza de desaparición de formas de vida tradicionales y la instauración en la sociedad de un nuevo tipo de totalita-*

rismo, transido por la guerra, el terrorismo y el genocidio, orientado por los intereses del capital y apoyado en la homogenización de la cultura propagada por los mass media—, el impulso a los estudios del imaginario?

Los estudios sobre el imaginario nos hacen tomar conciencia de la unicidad del fenómeno humano. El hombre, evidentemente, no es el mismo en todas las latitudes, pero hay algo en él común a todos los hombres: su aptitud para el *pensamiento simbólico*, el "pensamiento salvaje", diría Lévi-Strauss, o el "pensamiento mítico", diría Georges Dumézil.

En la comprensión del fenómeno humano cada lengua de la tierra es importante; una lengua que muere es una biblioteca que ha sido destruida para siempre y una parte del fenómeno humano que igualmente escapa para siempre a nuestras tentativas de comprensión. La diversidad cultural es la expresión mezclada de la creatividad humana. No existen unas sociedades superiores a otras. La riqueza humana está hecha de esta diversidad creadora. Cada creación contiene una fracción del secreto del hombre y cada creación debe ser respetada por lo que ella es. El racismo no es sino una estupidez, como también una forma de autodestrucción humana. Las investigaciones sobre el imaginario pueden ser un medio de lucha contra la discriminación cultural, en tanto que nos muestran que nada de lo que es humano nos debe ser extraño si queremos comprender al hombre.

7. *Con relación a la Edad Media europea, fase histórica a cuyos mitos y símbolos están consagradas sus investigaciones, suele predominar un gran número de confusiones. Walt Disney y la empresa hollywoodense, el reciente* boom *del mercado editorial de Harry Poter, los archiconocidos* comics *de Asterix en Francia, etc., se han encargado de introducir en la industria de consumo infantil los motivos típicos medievales, Blanca Nieves y la bruja, la manzana envenenada y la espada*

mágica o las aventuras de Vercingétorix y de los caballeros del reino de Arturo, Merlín y la Mesa Redonda. A la fecha, se puede decir que se trata de motivos que cualquier niño puede reconocer en cualquier parte del planeta, en Europa, lo mismo que en México o Japón. Más allá de su éxito mediático, cómo explicar la acogida de estos símbolos. ¿Qué se esconde bajo la recepción moderna de estas historias?

Si tales obras tienen un éxito tal es probablemente porque tocan esquemas mentales muy profundos o arquetipos de nuestro psiquismo. Remiten a mitos fundadores de la persona humana e ilustran conflictos interiores que debemos afrontar en la niñez o incluso en la edad adulta. Hoy sabemos que la construcción de la personalidad no se detiene en la infancia sino que el ser humano no cesa de evolucionar psíquicamente durante toda su vida. Todas las producciones del imaginario son un llamado a fin de comprender los secretos interiores del ser humano.

8. *Mientras los personajes medievales, decíamos, pueden ser reconocidos universalmente por los niños, los padres suelen agotar el significado de esos símbolos en la industria infantil misma. Muy pocos adultos han leído a Crètien de Troyes o Robert de Boron, los relatos originales de los que la empresa mediática se nutre o bien pervierte y reduce. Usted mientras tanto se ha dado a la tarea de publicar en la Pléiade (Gallimard) la edición y traducción de las novelas en prosa del* Livre du Graal, *procedente del siglo* XIII, *de la misma manera que la edición de las obras completas de Chrètien de Troyes, en la misma editorial. Al respecto, de hecho, se define usted como el explorador de un continente que ha perdido el contacto con la literatura y la cultura de la Europa medieval. ¿Podría mencionarnos algunos de esos valores guardados por los textos literarios origi-*

nales que la industria mediática relega o deja de lado? ¿Cuáles serían los valores humanos de la Edad Media que la modernidad pone en crisis?

La cultura ha devenido hoy una mercancía como cualquier otra. No puede impedirse a los niños ver al mago Merlín en video. Tampoco podemos obligarlos a no conocer de Merlín sino las narraciones auténticas de la Edad Media. Un día, quizá, si sabemos hablarles —hay una pedagogía del imaginario, Bachelard lo comprendió muy bien—, escaparán a la mediocridad cultural a fin de volverse hacia las auténticas obras maestras que están en las raíces mismas de su civilización.

Pero es necesario no hacerse ilusiones. Sólo una pequeña parte de la población erudita tendrá acceso a esta tradición antigua en su lengua original.

No debe, por lo tanto, condenarse la cultura audiovisual. Por ejemplo, en el cine estadounidense y de ciencia ficción hay una reactivación de los viejos fondos míticos de Occidente. En otras palabras, la mitología antigua no está muerta. Se reaviva en los *comics* o en el cine. Los estudios del imaginario se muestran justamente atentos a este resurgimiento de los mitos antiguos. Los héroes llevan nombres extraños (*Darth Vader*), se baten en galaxias celestes y utilizan espadas laser. No obstante, en sus gestos reencontramos las antiguas reacciones del héroe de las epopeyas antiguas frente a la vida. Los estudios sobre el imaginario también pueden ayudarnos a observar esta producción moderna desde el ángulo del mito.

Los valores de la Edad Media que la modernidad no reconoce y parece querer destruir son todos los ligados a lo sagrado y al respeto de lo prohibido. El mundo medieval respetaba la naturaleza, donde encontraba remedio a sus males; el mundo contemporáneo explota y destruye despiadadamente a la naturaleza hasta el punto de destruirse a sí mismo.

9. *¿Qué significa, pues, para la cultura europea, la Edad Media? ¿En qué sentido es necesario conocerla, más*

allá de la falacia que ve en ella una "edad oscura", para comprender Europa?

La verdadera cultura europea no se remonta al siglo XVIII y la Declaración de los Derechos del Hombre. Es mucho más antigua. La cultura europea se enraíza en primer lugar en las lenguas, primer elemento de la cultura de los pueblos. Ahora bien, las principales lenguas europeas, y que se hablan aún en nuestros dias, nacen durante la Alta Edad Media. Las lenguas romances, como el español o el francés, se desprenden del latín y se desarrollan durante toda la Edad Media, época en la que también inventan su literatura.

Pero el latín no es sino una matriz de ciertas lenguas europeas. Hay otras familias lingüísticas europeas: las lenguas germanas, eslavas, célticas, etc. Todas esas lenguas matrices de lenguas europeas poseen ellas mismas temas míticos comunes, lo que prueba que surgen de una herencia cultural común que se sitúa del lado de Asia. Es esa la razón por la que me gusta evocar el término de "mitología euroasiática", para subrayar el contacto de Europa y una parte de Asia en el nivel lingüístico y mitológico.

La Edad Media es un periodo de observación privilegiada de la antigua cultura europea porque esta época recoge la herencia de la antigua Europa. Las novelas del rey Arturo o las canciones de gesta, por ejemplo, contienen los antiguos temas míticos comunes a las grandes epopeyas de Grecia o la India antiguas. Ignorar la Edad Media es ignorar todo aquello que ha estado en el origen de nuestro mundo actual, la lengua y la cultura en particular.

TERCERA PARTE
MITOS Y SÍMBOLOS PRECRISTIANOS Y EDAD MEDIA

10. ¿Cuáles son las fuentes para el estudio de los mitos y símbolos precristianos?

En primer lugar está la literatura medieval, las novelas y canciones de gesta, si bien los temas de esta literatura se remontan a la Anti-

güedad. En la Edad Media no se inventan las historias que se cuentan, sino que éstas se remontan a una tradición oral o escrita de muchos siglos atrás. Lo mismo sucede con los numerosos temas de la pintura y la escultura (pienso, por ejemplo, en las diversas representaciones de hombres salvajes en el arte medieval).

Están también los textos no literarios, manuales escritos por los monjes que describen las supersticiones populares y que, con frecuencia, no son sino formas arcaicas de ritos que se vinculan a su vez con mitos paganos.

11. La noción de Edad Media se asocia de manera natural con la de cristianismo. En El mito del eterno retorno, *Mircea Eliade afirma que el cristianismo "es el fin del tiempo cíclico y del eterno retorno" de la religiosidad arcaica. En la Edad Media el cristianismo, en ese sentido, pospone la llegada del Mesías y del juicio final a un tiempo abierto, que se reactualiza, sin embargo, periódica y ritualmente, por medio de la* fe. *En uno de sus libros, precisamente traducido al español, aborda usted el análisis de las fiestas y el calendario cristianos. ¿En qué sentido precisa usted que las conmemoraciones cristianas medievales se vinculan con una "memoria ancestral", próxima al "théâtre de la cruauté" de Artaud? ¿No hay una contradicción entre el teatro cruel de Artaud y las fiestas propias del cristianismo?*

En efecto, pienso que el eterno retorno no ha desaparecido en el cristianismo. Al lado de las fiestas cristianas, aun hoy, subsisten las fiestas paganas; el carnaval es un buen ejemplo. El carnaval se festeja todos los años, periódicamente se hace presente, porque pertenece a ese tiempo cíclico ligado a las estaciones y a los mitos de las estaciones. Se remonta a la memoria arcaica de nuestra civilización y a sus mitos fundadores. El carnaval reposa en los mitos de la muerte y de la resurrección.

12. *En sus trabajos, el cristianismo, lejos de ser dogma y doctrina es una especie de receptáculo de los cultos paganos más antiguos, celtas, galos e irlandeses. Dice usted: "El paganismo no tiene sentido ni puede percibirse hoy sino en el cristianismo. El uno y el otro son interdependientes". Al final, sin embargo, el cristianismo significó también la instauración del monoteísmo, es decir, el predominio de un solo Dios todopoderoso y la condena de cualquier otro culto vinculado con cualquier otra divinidad. De hecho, como sabemos, el predominio de un único dios solar, asociado con la luz y el espíritu, está aparejado con el desplazamiento de los cultos a la diosa, no sólo en Europa, sino asimismo, por ejemplo, en los cultos y la religión del México antiguo. ¿Cómo caracterizaría los rasgos de la cristianización europea en la Edad Media? ¿Piensa, por ejemplo, que se trató de una cristianización, en cierto sentido más benevolente que la que se instauró con el descubrimiento de América, a partir del siglo XVI?*

Pienso que si el cristianismo pudo imponerse como religión dominante en Occidente en la Edad Media es porque representaba para la población a la vez que una continuación, un enriquecimiento de su tradición religiosa, pagana en principio. El cristianismo recuperó la tradición de las religiones antiguas para darles una nueva orientación, más humanista; suprimió los sacrificios humanos en su culto y sólo Cristo se sacrifica y ofrece su carne y su sangre durante la misa.

Por supuesto que esta cristianización medievalista también conoció su crisis. Hubo en la Edad Media, a partir del siglo XIII, y aun después de la Edad Media, en los siglos XVI y XVII, la condena a los herejes de parte de la Inquisición. Pero la cristianización de Europa se desarrolló durante una decena de siglos. La Iglesia fue paciente. En contraste, la cristianización fue más brutal en América. En parte porque la cristianización debía ser más rápida (por

razones económicas), pero también porque los jesuitas españoles habían aprendido a aplicar los métodos terroristas de la Inquisición europea.

CUARTA PARTE
SÍMBOLOS Y MITOS MEDIEVALES

13. En su libro Perceval, le pêcheur et le Graal *analiza uno de los mitos más importantes de la Edad Media. ¿Quién es este joven caballero?*

Perceval, el héroe del Grial, es nuestro doble en el espejo, el hombre del Extremo Occidente en búsqueda del más extraño misterio: la búsqueda del sentido de las cosas. Al contrario de Edipo, que debe responder a los enigmas de la esfinge, Perceval, una vez llegado al misterioso castillo, debe hacer las preguntas frente al Grial y la lanza que sangra. Perceval debe penetrar el secreto de las cosas interrogándolas en profundidad. Hoy, después de todo, es la ciencia la que se encarga de responder a los enigmas del mundo. Pero eso no siempre conduce a la sabiduría. Más vital para nuestra civilización sería plantear respecto del mundo las preguntas correctas.

14. Según los textos medievales de origen, ¿qué significa "la conquista del Grial"?

El Grial es un objeto profano y pagano antes de convertirse en la reliquia sagrada del cáliz que habría recibido la sangre de Cristo. Para mí no existe la "conquista del Grial", sino únicamente una conquista del *Santo Grial.*

No es sino a partir del momento en que es santificado, en el siglo XIII, que el Grial deviene objeto de una conquista. Cuando aparece en la literatura, hacia fines del siglo XII, no es más que un objeto raro descubierto por azar, es decir, en la novela de Chrétien de Troyes, *Perceval* nunca emprende una "conquista del Grial",

puesto que ignora su existencia. El Santo Grial es pues un mito iniciático, ligado a la sangre divina de Cristo. Para comprender el sentido de esta conquista, creo que es necesario analizar el valor mítico de la sangre de Cristo en el cristianismo. He intentado este estudio en mi obra, *Galaad, le pommier et le Graal.*

15. *Uno de sus últimos libros está dedicado a Merlín, el druida divino y salvaje, mago y astrólogo a la vez, asociado frecuentemente con el mundo animal, el pájaro, el oso, el ciervo, pero también a la risa o las estaciones. Merlín es siempre un* otro. *Cuál es la génesis de este personaje. ¿Quién es Merlín?*

Merlín es por definición el Ser primordial, la figura del Origen. Definido como adivino, es una figura del Verbo divino. Por su intermedio se ilumina una parte esencial del dogma cristiano (de hecho, aquí un dogma es un mito viviente) de la encarnación del Verbo. En el mito de Merlín puede ponerse en correspondencia la palabra sagrada de los celtas y el Verbo del cristianismo. Figura proteica (como la de Taliesin entre los galos o la de Tuan Mac Cairill en Irlanda), este ser virtual de los orígenes en un momento del mito, mientras estaba bajo la forma de un pez (salmón), es absorbido por una mujer, que al comer la carne del salmón de la ciencia (conocimiento) procrea al adivino, es decir, un ser cuya única justificación es el Verbo. Dicho de otra manera: esta virgen dará a luz al mundo a un niño, pero sin el concurso de un hombre. Evidentemente el hecho puede relacionarse con el nacimiento de Cristo. Merlín es un niño sin padre, al mismo título que Cristo, por lo demás, el rasgo que lo define en los textos medievales. En realidad, un niño sin padre es un niño que más tarde tiene un padre sobrenatural o un niño que renace a partir de él mismo: es finalmente el caso del adivino celta que se reengendra a sí mismo. Después de haber estado bajo una forma animal, es absorbido por una mujer que le engendra como adivino. Se puede decir, pues, que en él convergen a la vez Padre, Hijo y Espíritu Santo. Es consustancial

según la fórmula del Credo. De hecho, cuando se observan bien los textos medievales, uno se da cuenta de que la historia de Merlín tal y como es contada por Robert de Bouron (novela en prosa del siglo XIII) ha sido ya fuertemente cristianizada. El sentido profundo de esta transformación cristiana aparece en cuanto uno compara a Merlín con sus análogos célticos: Lailoken, Taliesin o Suibhne. Es claro que todos estos personajes se remontan a la figura primordial del adivino.

Lejos de ser un farsante incorregible, Merlín es una importante figura mitológica. Ello resulta evidente si se le compara con personajes análogos en la mitología griega: Proteo en *La Odisea* o todos los viejos dioses del mar. He confirmado que la etimología de su nombre se deriva del galo; Merlín significa "el marítimo", "el venido del mar". Como poseedor del don de la metamorfosis, Merlín es por definición el ser primordial, la figura del origen. Es el *Proteo* celta, el ser que asiste al nacimiento del mundo (el nombre de Proteo es próximo al del prefijo *protos*, "el primero", raíz que se encuentra en la palabra *prototipo* o *protohistoria*). He subrayado este aspecto arcaico del personaje en mi investigación (*Merlin ou le savoir du monde*). Otros de sus rasgos son también importantes, por ejemplo, su risa, que está ligada a sus profecías y que podemos vincular con la de Zaratustra, e igualmente su don de la adivinación. En síntesis, está uno frente a una figura única surgida de una mitología que se sitúa al borde del Atlántico y que tampoco está al margen de la mitología del Mediterráneo. Merlín nos ayuda tanto a comprender como a explorar mejor la herencia mitológica europea.

16. Otra figura clave del imaginario medieval es la de Arturo, ¿cuál es la importancia del fondo druida de su leyenda?

A partir de los trabajos de Christian Guyonvarc'h, hoy sabemos que la base de la soberanía celta es la colaboración del druida (soberanía sacerdotal) y del rey (soberanía guerrera). Arturo no

posee sino la soberanía guerrera, le es necesaria la colaboración de un druida que, al contrario de lo que suele pensarse, no fue originalmente Merlín, sino que pudo haber sido el senescal que acompaña a Arturo en los fragmentos arcaicos del mito que hemos conservado. Merlín se introduce tardíamente en la historia de Arturo y asume el lugar de las figuras druidas, por supuesto importantes en la estructura arcaica del mito, pero quizá menos prestigiosas. Pienso en Lucan le Bouteiller o en el senescal Keu, desvalorizados por la literatura de los siglos XII y XIII, pero que tienen originalmente un papel muy importante; también pienso, por ejemplo, en la figura del porquerizo, el guardián de los puercos reales. La significación esencial de estos motivos surge a partir de la comparación de la literatura celta con la antigua literatura griega (homérica) en particular. ¡Una vez más y siempre hay que comparar!

17. Tras la narración de Béroul de Tristan e Isolda, *usted descubre en esta última un avatar de la Diosa primordial, podría explicarnos, ¿en qué sentido?*

Isolda no es una mujer ordinaria. Es una maga que encarna una nueva concepción de la feminidad en el siglo XII. Conoce el secreto de una bebida, de un filtro mágico que provoca la pasión amorosa absoluta. Es todopoderosa con relación a Tristán. Es un *hada*.

La palabra viene del latín *fata* que significa *destino*. Isolda es el "destino" de Tristán.

Ilustra un mito según el cual es la mujer la que conduce el destino de los hombres y no el hombre el que conduce el destino de la mujer.

Ilustra, pues, el tema de la grandeza de la Diosa primordial, de la Diosa-madre, mujer, esposa y madre a la vez, que posee todos los secretos del destino humano.

V
El padre de Merlín y los demonios del 3 de febrero

por Philippe Walter

Puede uno arriesgarse a no comprender prácticamente nada sobre el diablo medieval si se obstina en querer analizarlo exclusivamente a partir de las fuentes bíblicas. En nuestros días es necesario admitir que el diablo es, en lo esencial, una creación del imaginario medieval[1] y que, en consecuencia, en la Biblia judeo-cristiana no surge ya definitivamente constituido sino que es más bien una criatura compleja que, elaborada en el desarrollo de la *larga duración*, debe tanto a la tradición bíblica[2] como a las mitologías surgidas del mundo indoeuropeo, en particular a la mitología céltica y greco-romana. Al mismo tiempo, es necesario recordar que la propia mitología indoeuropea es ella misma heredera de un fondo más antiguo que se remonta al chamanismo euroasiático.

Al instalarse en la Europa occidental, el judeo-cristianismo asimiló las figuras de las divinidades paganas para demonizarlas en unos casos y, en otros, para santificarlas (de ahí la diversidad de figuras de santos y de santas), resultando de ahí fenómenos de aculturación y transferencia cultural que llevaron a la fusión de criaturas bíblicas (orientales) y paganas (europeas) en figuras complejas, entre las cuales encontramos, precisamente, a la del *diablo* o demonio.

---

[1] R. Muchembled, *Une histoire du diable: XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000. Véanse también los estudios recogidos en *Senefiance* 6 (*Le Diable au Moyen Age, Doctrine, problemas moraux, représentations*), 1979.

[2] Karen van der Toorn, Bob Becking y Pieter W. van der Horst (ed.), *Dictionary of deities and demons in the Bible*, Nueva York, Leiden, 1995.

La historia de la palabra diablo o demonio, en francés, basta para probar el sincretismo complejo del cual resulta la criatura designada con este nombre. La palabra *diablo* es un préstamo muy antiguo (del siglo IX) del latín *diabolus*, "demonio", tomada asimismo del griego *diabolos*, que significa lo "que desune" o lo "que inspira el odio o la envidia"; es decir, un "hombre que calumnia o un maldiciente". La palabra *demonio*, por su parte, está tomada del latín imperial *daemon*, que significa "espíritu" o "genio"; es decir, "espíritu infernal, ángel malo o diablo". La palabra *daimon* designa a un poder divino que no se puede ver ni nombrar. Se trata de un derivado de *daiesthai*, "dividir, separar" con el que se alude al poder que atribuye y dona, repartiendo.[3]

El complejo sincretismo que ha producido la figura del diablo también puede describirse desde otro punto de vista, con frecuencia subestimado: la del tiempo ritual. En efecto, en todas las religiones existe un calendario sagrado que organiza las manifestaciones de devoción a las divinidades y recuerda los sucesos míticos fundadores de la práctica religiosa. El cristianismo, que se estableció sobre las bases de un antiguo calendario pagano, tenía la tendencia a reabsorber a las divinidades paganas con el fin de diabolizarlas. Sobrepuso sus propias realidades teológicas a las creencias antiguas y de esta manera contribuyó a su reinterpretación.[4]

En esa medida, al introducir el tiempo ritual (es decir, el calendario de las estaciones)[5] en el análisis de las figuras diabólicas se les puede comprender de distinta manera. Se trata de restablecer la manifestación de las criaturas diabólicas en un pensamiento, por así decirlo, "salvaje"[6] que integra la dimensión del tiempo y del

[3] La raíz es indoeuropea, *da*: "repartir". En persa antiguo, *baga*; en eslavo antiguo: *bogu*, "dios"; *bog* en ruso; en avéstico *baga*, "parte, destino", y en sánscrito *bhaga*, "parte, destino, maestro".

[4] En Japón, un sincretismo semejante surge a partir de otro monoteísmo, el budismo.

[5] Sobre esta metodología véase C. Gaignebet, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, y Ph. Walter, *La mémoire du temps*, Paris, Champion, 1989.

[6] La expresión se tomó de Claude Lévi-Strauss.

espacio rituales. La personalidad medieval del diablo se deduce así de una transferencia específica de trazado mítico del paganismo (ligado al calendario), apuntando hacia su cristianización.

1. HIJO DEL DIABLO, HIJO DEL OSO

Apenas se evoca al diablo en la literatura medieval se le asocia con frecuencia con el personaje Merlín, bien conocido como el hijo de un demonio íncubo con una virgen. Merlín es, por tanto, hijo del diablo. Su progenitor llama toda nuestra atención; pertenece a un género particular de demonio de los que el texto medieval apenas precisa que vivían en el aire (*et sont et repairent en l'air*).[7] Se trata de una antigua manera de definir a los demonios, tal como lo encontramos expuesto en San Agustín (*La cité de Dieu*, libro IX).[8] El demonio se asocia a una naturaleza aérea. Está compuesto de aliento, de *pneuma*. La circulación de estos "alientos demoníacos" (semejante a la circulación de las almas) obedece a los ritmos cósmicos que describen ciertos textos de la Antigüedad tardía, como el tratado sobre las grutas de las ninfas de Pórfido, reinterpretación platónica de un episodio central de la epopeya homérica.[9]

Originariamente la idea del nacimiento de Merlín por obra del demonio sólo tiene como fin introducir el pánico en el seno del mundo cristiano. Su concepción contraría la obra de Dios y se ubica de manera opuesta al nacimiento divino de Cristo. Pero, para ser ciertamente eficaz, la fecha de su concepción debe acaecer en un marco mítico y calendárico específico. Y es aquí, precisamente, donde los ingredientes de este plan diabólico, en particu-

[7] *Merlin*, ed. A. Micha, p. 68, *op. cit.*

[8] Saint Agustin, *La Cité de Dieu* (ed. L. Jerphagnon), Paris, Gallimard, 2000.

[9] Véase F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, véase en particular las pp. 419-459.

lar la fecha de nacimiento de este Anticristo, son particularmente turbios.

Robert de Boron, en efecto, ha ocultado los elementos de un mito arcaico precristiano que gira alrededor de una fecha esencial, favoreciendo por el contrario la del nacimiento de un perfecto enemigo de Cristo. Nuestros trabajos,[10] sin embargo, nos llevan a concluir que esta fecha, de resonancias arcaicas, es la del 3 de febrero, día en que se conmemora a un santo llamado *Blais* (Blas) de quien se sabe era capaz de hablar con los osos, los leones y los lobos. Este santo es, en consecuencia, la forma cristianizada de un "maestro de los animales", o dicho de otra manera, de un *hombre salvaje* del que podemos encontrar ejemplos diversos en la mitología euroasiática. Se trata de uno de los prototipos del diablo medieval.

Es muy importante subrayar que en el calendario cristiano se ha mantenido la inscripción de esta figura arcaico-demoníaca (mediadora entre los hombres, los dioses y los animales), en la fecha del 3 de febrero; sin embargo, al precio de un enmascaramiento tan eficaz, que llega a ser irreconocible. Blas aparece aquí en la figura de un santo mártir de la fe cristiana, si bien bajo su personaje legendario se disimula una mitología totalmente pagana a la que, justamente, el folklorista francés C. Gaignebet ha analizado muy bien.[11]

Si se lee con atención la novela de *Merlín*, todo permite pensar que este personaje fue engendrado el 3 de febrero. En el calendario cristiano de la Edad Media la fecha alude a la conmemoración de San Blas (cuyo nombre en lengua bretona significa *el lobo*).[12] En efecto, al lado de la madre de Merlín, en el momento fatídico, se encuentra justamente un sacerdote llamado Blas, cuya

[10] Ph. Walter, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris, Imago, 2000.

[11] C. Gaignebet, *A plus haut sens. L'esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986. Véase también Ph. Walter, *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

[12] Para mayor detalle véase Ph. Walter, *Merlin ou...*, *op. cit.*

presencia no es obra del azar. Este Blas estaba informado de todos los detalles concernientes a las visitas del diablo. Y como ha registrado cuidadosamente la fecha de la concepción del futuro niño, llama varias veces la atención con relación a esta singular fecha.

El nombre de Blas (que curiosamente sí se menciona, mientras que el nombre de la madre de Merlín permanece por completo anónimo) no se expresa simplemente para dar un semblante de la personalidad de un párroco compasivo frente a las desgracias de la madre del hechicero. Por el contrario, de manera indirecta, Blas señala por medio de su mismo nombre el día de la concepción del adivino. Si hay junto a la madre de Merlín un personaje llamado Blas y si éste conoce todas las circunstancias precisas del nacimiento del mago, esto significa en un plano mitológico que Merlín fue concebido el día de San Blas, es decir, el 3 de febrero. El autor de la novela de Merlín se da a la tarea de reescribir a la manera cristiana un viejo mito pagano en el que los elementos antiguos han sido dislocados y confundidos. Pero, con todo, estos elementos no han desaparecido por completo. Es decir, no han sido borrados sino llanamente desplazados.

De manera que, en el origen de la leyenda del nacimiento de Merlín, no estará el demonio en su forma medieval (dado que esta versión se deriva de la adaptación novelada realizada por Robert de Boron) sino una figura mítica mucho más arcaica que el demonio medieval: *el oso*.

La antigua mitología euroasiática del oso precede, en efecto, a la mitología del diablo medieval, a la que le ha legado algunos de sus rasgos constitutivos. Para comprenderlo es suficiente remitirse a una interesante leyenda gitana mencionada por Francis Conte[13] en la que se explica por qué los gitanos se conocen como eminentes adiestradores de osos:

[13] F. Conte, *L'heritage païen de la Russie*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 179-180, citado por J.P. Clébert, *Les Tziganes*, Paris, Arthaud, 1961, p. 141.

> Una joven chica cayó embarazada sin haber tenido jamás relaciones con hombre alguno. Horrorizada por lo que le sucedía, decidió ahogarse. Pero de repente un hombre surgido del agua le aconseja no asustarse de este embarazo, puesto que ha sido llamada a dar nacimiento a un animal capaz de trabajar como un hombre. Y la joven chica pare a un osezno. Los gitanos de su tribu aceptan educar al animal, de manera que le enseñaron a bailar y dar miles de vueltas. Desde entonces, se conoce a todos los gitanos como adiestradores de osos.

Ahora bien, recuérdese que en la leyenda de Merlín el hijo del íncubo y de la joven niña virgen nace "todo peludo", semejante a un oso y que, como en la leyenda gitana, la madre también ha sido fecundada sin saberlo, durante su sueño, por un demonio. En la novela de *Merlín* su engendrador masculino es un íncubo; en el mito gitano se trata de un ser misterioso doblado bajo la forma de un tipo de ondina que aparece para anunciar a esta mujer que dará nacimiento a un animal capaz de trabajar como un hombre, es decir, a un oso. El esquema de esta concepción animal puede trasponerse de manera exacta al caso de Merlín. El personaje peludo (que la Edad Media describe como demoníaco) ha tomado, en realidad, el lugar del oso arcaico. Con base en este ejemplo podemos pues comprender que la mitología occidental del diablo se enraíza, en cierto sentido, en la mitología arcaica del oso. En efecto, el día 3 de febrero en una buena parte de Euroasia se celebra también una fiesta ancestral del oso cuyos ritos han subsistido hasta hoy.[14]

2. EL DEMONIO OSEZNO E HÍBRIDO

Si desde la perspectiva de la larga duración se examinan ciertos textos de los padres de la Iglesia se ve cómo opera esta fusión sincrética entre el demonio lúbrico de San Agustín y la figura osezna, según Isidoro de Sevilla lujuriosa y demoníaca a la vez. La yuxtaposición de ambos textos es esclarecedora y permite comprender

[14] J.D. Lajoux, *L'homme et l'ours*, Glénat, Grenoble, 1996.

la asimilación progresiva (entre los siglos V y VII) de las mitologías del oso y del diablo. Escribe San Agustín en el siglo V:

> Muchos aseguran que ciertos demonios, que los galos llaman *Dusii*, seducen y culminan asiduamente esta sucia acción con el fin de que la misma aparezca como la negación de su imprudencia.[15]

En el siglo VII, Isidoro de Sevilla completa en estos términos la descripción de Agustín:

> Los *Pilosi* (peludos), en griego, se llaman *Panitae* (Pans), en latín *Incubi* o *Inivi*, que deriva del hecho de que indistintamente se acoplan con animales; por ello se les llama también *Incubes*, de *incumbere*, "acostarse sobre", es decir, fornicar. Con frecuencia, estos seres maléficos se aparecen a las mujeres y se acoplan con ellas: a estos demonios, los galos los llamaban *Dusii*, porque constantemente realizaban esta sucia acción. Generalmente, es a esto a lo que se le llama pesadilla; entre los romanos se le llama *Fauno* o "aficionado a las burlas".[16]

La anotación enciclopédica de Isidoro ilustra admirablemente los métodos del sincretismo cristiano de la alta Edad Media. Las creencias antiguas, célticas y bíblicas se fusionan aquí en una síntesis que termina por crear una nueva realidad. El diablo se ha convertido en un ser peludo pero que guarda sus rasgos tradicionales de fornicador perverso. La cultura medieval occidental reposa así sobre una transferencia de elementos populares y a la vez eruditos que proceden de una amalgama cultural deliberada.

El vínculo entre demonios y sexo será determinante, evidentemente, en toda la percepción de la sexualidad durante toda la Edad Media. Desde la Antigüedad se conoce de sobra la hipersexualidad de los faunos, sátiros y otros hombres "salvajes". Con facilidad se les representa con las partes sexuales prominentes y en permanente actividad (personajes itifálicos). Se puede suponer que lo mismo sucedió en el caso de los espíritus de la naturaleza pertenecientes a los celtas que la Edad Media cristiana transformó en demonios.

---

[15] Saint Agustin, *op. cit.*, XV, p. 23.
[16] Isidoro de Sévilla, *Etymologies*, VIII, II, 97.

Si toda sexualidad es demoníaca, se comprende pues de manera fácil que a la Iglesia le importe tanto controlar rigurosamente su ejercicio. Es lo que se esforzarán en hacer los obispos al dictar una serie de prohibiciones sexuales vinculadas a ciertos momentos del año.[17] No sorprenderá encontrar en este calendario de la abstinencia sexual las principales fechas y estaciones en las que los demonios son activos o en las que surgen en los ritos y creencias del pueblo.

Se notará, sin embargo, que el sincretismo cultural de la Edad Media deja transparentar también el mecanismo de fusión que privilegia. En ciertos casos, los elementos asociados más que fusionarse se yuxtaponen. Se llega así a la dimensión del híbrido. En efecto, la representación medieval del diablo se orienta en ciertas ocasiones por esta categoría. Es el caso del retrato del demonio realizado por Raoul Glaber alrededor del año mil:

> Una mañana, antes del oficio matinal, se aparece delante de mí, al pie de mi cama una especie de enano horrible de soportar con la mirada. Era, tanto como pude juzgarlo, de estatura mediocre, con cuello cacarañado, lleno de viruela, con cara demacrada, sus ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las narices encogidas, la boca prominente, los labios hinchados, el mentón inclinado y muy derecho, una barba de chivo, las orejas vellosas y afiladas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo puntiagudo, el pecho hinchado, la espalda jorobada, las nalgas temblorosas, la vestimenta sórdida.[18]

En esta descripción, diferentes rasgos de animales (chivo, perro, etc.) más que fusionarse se yuxtaponen; al mismo tiempo, la figura del enano coexiste con ellos. Si se mira ahora el retrato del extraño villano habitante del bosque de Broceliande en el *Che-*

[17] J.L. Flandrin, *"Un temps pour embrasser": aux origines de la morale sexuelle occidentale: VI-X siècle*, Paris, Seuil, 1983.

[18] G. Duby, *L'an mil*, Paris, Gallimard/Julliard, 1980, p. 183. Sobre Raoul Glaber y sus encuentros con el diablo, véase R. Colliot, "Rencontres du moine Raoul Glaber avec le diable, d'après ses Histories", *Senefiance 6*, Paris, 1979, pp. 117-132.

valier du Lion de Chrétien de Troyes, resulta claro que tanto el diablo como el hombre salvaje se describan a partir del tópico del híbrido. El diablo es un compuesto monstruoso de muchas criaturas distintas. Integra lo que la naturaleza disocia. Aparece como una forma de lo sobrenatural, como verdadero desafío a la creación divina.

En efecto, el hombre salvaje con el que se encuentra el caballero Yvain en la novela de Chrétien de Troyes tiene ciertos rasgos diabólicos que se traslucen en su apariencia física: la cabeza más grande que la de un caballo, los cabellos erizados, las orejas puntiagudas y grandes como las de un elefante, los ojos de lechuza, una nariz de gato, la boca agrietada como la de un lobo, los dientes de jabalí. Este ser hace pensar en un demonio.[19] Y, efectivamente, lo es si lo asociamos al significado antiguo de *demonio*, es decir, de mediador entre dioses y hombres. El "hombre salvaje" indica el camino a Yvain, pero este itinerario no señala en absoluto una ruta ordinaria sino el sendero hacia el otro mundo, hacia un universo secreto, generalmente prohibido a los hombres. Es ahí donde el caballero encontrará al Hada-Reina-del-Otro-Mundo y del destino de los humanos.

Tal como sobresale en ambas descripciones, el *demonio* (o en su versión profana, el *hombre salvaje*) surge de la categoría del *híbrido*, de la imagen de un ser que se compone de diversas naturalezas, integradas en una sola y viva multiplicidad.

En oposición a Dios, que es la imagen de la unicidad, el diablo es una figura de la pluralidad, es decir, del estallido, de lo que separa, de lo contradictorio. Es el resultado de una pluralidad de seres. Es eso lo que enseña quizá, *a contrario*, la etimología de la palabra *diablo*: si el diablo es aquel que desune y divide, lo es sobre todo porque él mismo es una criatura desunida y dividida que, sin embargo, hace posible coexistir en ella misma aspectos múltiples.

[19] Chrètien deTroyes, *Œuvres complètes*, Biblioteca La Plèiade, París, Gallimard, 1994, p. 346.

3. EL DEMONIO-CABALLO

La mitología del diablo en la Edad Media, al menos en el ámbito erudito de los clérigos, es tributaria no solamente de una tradición oral (que se semeja en lo esencial a la mitología popular y carnavalesca del oso), sino que de la misma manera hereda también representaciones antiguas, librescas y clericales que aluden a las del centauro. Para convencerse, basta examinar el caso del padre de Merlín. Este demonio íncubo lleva un nombre que ha dado bastantes problemas al copista del manuscrito de *Merlín*. Cito a A. Micha:

> Los *incubi* de Geoffroy y de Wace aparecen bajo su pluma como *enquibedes*, así en el ms. B. N. 747, *equibedes* en el B, *equipedes* en el D, quizá la lección correcta que permitiría precisar la forma bajo la cual Robert imagina a estas figuras fantasmales: monstruos semejantes a centauros con pies de caballo. Se habrían mezclado por lo tanto dos tradiciones. La literatura didáctica había dado conocer a estos seres híbridos: *Ippodes (o Hippopodes) in Scythis sunt, humanam formam et equinos pedes habentes*, dice Isidoro de Sevilla[20] (los *Ippodes* o *Hippopodes* entre los Scythes son seres de forma humana con pies de caballo); lo mismo repite textualmente Raban Maur en su *De Universo Libri XXII*. Mientras, por otra parte, *La letra del padre Juan* narra esta curiosidad anatómica: *Homines habent pedes equinos* (los hombres tienen los pies de caballo). El copista del manuscrito B. N. 98 que escribe *engipedes* parece verlos como monstruos con pies de serpiente, parecidos a dragones con patas. En Ovideo (*Métamorphoses* I, 184; *Tristes* IV, VII, 17) a los gigantes se les dice "anguipedes" o "serpentipedes": en lugar de piernas, tienen colas de caballo, lo mismo que en la Gigantomaquia.[21]

Esta nota contiene numerosos aspectos importantes sobre la mitología del diablo medieval. No hay mejor ejemplo al respecto que la ficha de identidad del padre de Merlín, pues, aunque su nombre varíe según los manuscritos, remite a realidades míticas esenciales. Su nombre puede relacionarse muy bien tanto con un

[20] Etimologiae XI, 35 en *Patrologie latine* 82, col. 422.

[21] A. Micha, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Droz, 1980, p. 169.

gigante anguípedo (en francés antiguo, *enguipedes*) como con un centauro (en francés antiguo, *equipedes*). Además, el nombre de *equipedes* es significativo porque nos remite también a un demonio con patas de caballo que evoca a la misma figura del centauro mencionado por san Jerónimo, a propósito de san Antonio.

Así, en busca de san Pablo, el ermitaño Antonio encuentra sucesivamente a un centauro y a un capricornio que supuestamente le indican el camino a seguir. La función de estos demonios es integramente psicopompa. Ciertamente, este centauro y este capricornio no son explícitamente presentados como criaturas diabólicas, pero anuncian claramente los numerosos demonios que aparecen en las célebres "tentaciones de san Antonio" y que serán uno de los grandes temas vinculados a este santo melancólico. Por otra parte, el significado astrológico de centauro y de capricornio en Antonio es evidente y reenvía a la fecha de conmemoración del santo (17 de enero), bajo el signo de Capricornio.[22]

En un célebre estudio dedicado a la figura indoeuropea del centauro,[23] Georges Dumézil muestra el vínculo de este mito con los rituales de fin de año —periodo que alude a los doce días entre Navidad y Epifanía— y que se prolongan durante todo el carnaval. Igualmente, se puede recordar a ciertas divinidades silvestres con patas de animal, como Pan o Fauno ("pies de chivo"). Como vemos, a partir de un sincretismo natural, los padres de la Iglesia asimilaron estas criaturas velludas o centauros con demonios lúbricos.

Existe, sin embargo, otra prolongación del significado de "caballo demoníaco" en la palabra *cauchemar* (pesadilla).[24] En efecto, este término cuya etimología viene de *cauquer*, "prensar los pies; agarrar" y de la palabra *mar*, cercana a la palabra céltica *marc* que designa al caballo, alude a un ser nocturno con pies de

[22] Ph. Walter, "Antoine, le centaure et le Capricorne du 17 janvier", en *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, 1996, pp. 119-139.

[23] G. Dumézil, *Le Problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, París, Geuthner, 1929.

[24] En español, la palabra "pesadilla" pierde sentido respecto de la palabra francesa *cauchemar* (N. del T.).

caballo; aquel que patalea el pecho del dormido, provocándole así la angustiante alucinación de la pesadilla. Este caballo de la noche no alude sino a la palabra inglesa *nightmare*, cuya traducción literal es "yegua (*mare*) de la noche".

Se asocia también con el diablo un sentimiento de angustia, pánico, miedo, terror o espanto que el mundo antiguo designaba con el término de *horror*, etimológicamente "los cabellos que se erizan" o "que se alzan de la cabeza". Pero la forma más antigua de *temor sagrado* se concebía, también, de manera semejante como manifestación de pánico frente a la presencia física de Dios.

La palabra *pánico* deriva del dios Pan, dios velludo que se creía que perturbaba y asustaba a los espíritus.[25] Es, pues, significativo que con la aparición del cristianismo las mismas reacciones físicas se manifiesten ahora, pero en presencia del diablo y sean parte misma de la descripción de seres diabólicos. Se ha producido así una suerte de inversión. El temor frente a la divinidad (el horror sagrado) se convierte ahora en signo de posesión diabólica.

Esta evocación del demonio occidental reenvía, por lo demás, fundamentalmente al aspecto del pelo, a animales peludos o de apariencia velluda, misma que permanecerá en la tradición iconográfica como el aspecto más intrínsecamente ligado al diablo. La demonología occidental privilegia al diablo velludo. De la misma manera que el afeitado de los cabellos y de los vellos (procedimiento utilizado en contra de las brujas), era un medio de luchar contra la invasión diabólica de lo salvaje. En la Edad Media se rapaba sistemáticamente a las brujas. Por otra parte, en la demonología oriental (en particular la japonesa) se conoce a demonios que no poseen este mismo carácter velludo. Póngase atención, por ejemplo, en una descripción de los *oni* derivada de una crónica medieval japonesa:

[25] J. Hillman, *Pan et le cauchemar*, trad. del inglés de M.J. y T. Auzas, Paris, Imago, 1979; Ph. Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Institut Suisse de Rome, 1979; véase también el artículo de Borgeaud en *Diccionario de mitologías*, bajo la dirección de Yves Bonnefoy, vol. 2, Paris, Flammarion, 1999.

> Ocho oni descendieron del barco, entraron en el mar y, luego de un tiempo, subieron por el río. Como la gente de la isla les ofrecía vino de mijo, ellos se lo tragaron igual que lo hubieran hecho los caballos. No se advierte que no dirán la mínima cosa. Para quienes tienen su aspecto, tenían un cuerpo de ocho a nueve pies; su cola era semejante a la de los jaks; el color de su cuerpo era de un negro rojizo; sus pupilas redondas recordaban los ojos de los monos. Todos estaban desnudos; no tenían pelo sobre el cuerpo y llevaban enrolladas alrededor de sus caderas [un cinturón de] algas trenzadas. Cada uno de ellos tenía un bastón de seis a siete pies.[26]

Se habrá reconocido sin problema el carácter ogresco y el origen marino de los oni aquí descritos. Pero, particularmente, es sobre la ambivalencia de estas criaturas demoníacas tanto en Occidente como en Japón en lo que conviene detenerse.

4. LOS *ONI* DEL 3 DE FEBRERO

Al fijar el 3 de febrero, día de San Blas, como fecha del nacimiento de su gigante Gargantúa, Rabelais no simplemente inscribe a esta figura en el tiempo y mito carnavalescos, sino que reactiva toda una memoria tradicional que se sintetiza en la figura emblemática del gigante-ogro gargantesco.

En efecto, notemos que el carácter ogresco no está totalmente ausente de Gargantúa, al que "le falta aún devorar a algunos peregrinos escondidos en una ensalada gigante". Sin embargo, no es este el lugar para abrir un apartado complejo sobre el Gargantúa prerrabeliano, que permitiría evocar al Gargantúa de la novela de *Florimont* (1188) o al gigante del Monte-Saint-Michel (en otro tiempo llamado Monte Gargan) a quien el rey Arturo afronta en la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffroy de Monmouth, y donde ambos gigantes son ogros en el sentido tradicional del término.

[26] B. Frank, *Histoire et philologie japonaises, Annuaire de L'école pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, Paris, 1972-1973, pp. 717-728.

El Gargantúa de Rabelais es una forma endulzada de este ogro arcaico, la forma literalizada de un demonio precristiano de pasaje. Su fecha de nacimiento (3 de febrero) es simbólica, puesto que marca el comienzo de la primavera popular, tal como lo señalan los numerosos proverbios meteorológicos mencionados por A. van Gennep. Pero, a la vez, el nacimiento de Gargantúa el 3 de febrero no es un apunte simplemente literario. Se deriva del mito, puesto que en realidad tal fecha se conmemora ritualmente cada año, en el momento del Carnaval, por medio de los numerosos gigantes o maniquís utilizados por los carnavaleros. Rabelais inscribe así, en su novela, un suceso eminentemente del folklore, al que trata con una larga extensión simbólica, pero no es el inventor ni del gigante Gargantúa, ni del vínculo simbólico entre el gigante, el ogro y la fecha del 3 de febrero.

Gargantúa se nos aparece como un demonio, es decir, como una especie de genio protector del lugar (*daimon*), pero, simultáneamente, es el ogro; figura de un dios y de un tiempo destructor a la vez que regenerador. Tiempo acompañado de dos procesos contradictorios: el envejecimiento y la regeneración. Paradoja a la medida de la ambivalencia demoníaca: figura de suerte (a causa de la renovación del tiempo que inaugura), pero también de muerte (por el envejecimiento derivado del tiempo que pasa). Esta ambivalencia se ritualiza a lo largo de las grandes fechas de transición del calendario estacional, tanto en sus ceremonias como en los rituales teatrales.

La fecha del 3 de febrero, conocida igualmente en la tradición japonesa, también está asociada a los demonios. Es una fecha tradicional de irrupción de los oni.[27] Como testimonio, podemos citar el *nô* de *setsubun*. Pues, como lo recuerda R. Sieffert:

[27] N. Ito, "Un des aspects de l'Oni au cours de sa représentation dans les fêtes japonaises. Analyse de l'oni au Japon", *Bulletin of Nagoya University of Foreing Studies*, 2, Japón, 1990, pp. 65-89. Véase también G. Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, París, PUF, 1982, y *La fête d'Ogi et le nô de Kurokawa*, París, PUF, 1975.

> La creencia de que los demonios procedentes de la isla de los venturosos del Monte Horaï vendrán a visitar al Japón durante la noche de *setsubun* parece muy antigua. Estos demonios que hacen el bien, detentadores del martillo-que-produce-todos-los-bienes (o que colma los deseos) llevan el sombrero que esconde, *kakurégasa*, y la capa que esconde, *kakuré-mino*, que los hace invisibles. Estos diablos buenos han sido confundidos desde muy temprano con toda clase de demonios malhechores cubiertos de pelo y que aún hoy se cazan sembrando guisantes al grito de: *fuku wa uchi, oni wa soto*, "la felicidad adentro, los demonios afuera".[28]

De manera que el *nô* de *Setsubun* reposa sobre la misma ambigüedad demoníaca que, en la misma fecha, se registra en Occidente. Así, por ejemplo, en el *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, el diablo colma todos los deseos de riqueza y de poder del clérigo Théophile, pero exige a cambio de sus servicios, como en el mito de Fausto, el alma de su protegido. En la tradición cristiana el diablo finalmente será vencido y ridiculizado por la Virgen María, una de cuyas fiestas importantes se celebra el 2 de febrero, la víspera de San Blas. Sin duda, una de las fechas tradicionales para la representación de esta pieza.

Las historias del teatro japonés[29] muestran que los *oni* aparecían con frecuencia en el *matsuri* de cambio de año. Llevaban máscaras fruncidas y vestidos de hierba y de paja, aspecto bajo el cual pueden compararse del todo con los "hombres salvajes" de los carnavales europeos.[30] Como en estos últimos, su aparición estaba meticulosamente reglamentada en los rituales de celebración.

Los *oni* se vinculan a la clausura y a la apertura de un tiempo nuevo. Se manifiestan en los cambios periódicos de tiempo, es decir, en los cambios de mes, de estación o de año. El calendario de *setsubun*, establecido por Bernard Frank, permite observar en

---

[28] R. Sieffert, *Nô et Kyôgen. Printemps-été. Théatre du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979, p. 170.

[29] G. Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, Paris, PUF, 1982, p. 56.

[30] P.G. d'Ayala y M. Boiteux, *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988. J.D. Lajoux y C. Gaignebet, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, PUF, 1985.

el ciclo anual estas fechas demoníacas.[31] Los *setsubun* son los últimos días de cada estación en el año solar sino-japonés. Tal como lo indica B. Frank:

> La idea de que, en determinadas noches, seres de naturaleza sobrehumana deambulan en las afueras y que por lo tanto es importante permanecer en casa con todas las puertas cerradas parece fundamental en la tradición japonesa indígena, aunque como creencia en procesiones demoníacas nocturnas, tal como la encontramos mencionada en los documentos a partir, en gran medida, de finales del siglo X, parece ser el fruto de una adaptación de la escuela de la vía del *Yin* y del *Yang* de las concepciones de origen chino reinterpretadas a la luz de la ideología budista.[32]

Hasta ahora no se ha puesto suficiente atención en los marcos rituales del teatro medieval, el cual es tributario de formas y de creencias tomadas en su mayor parte del folklore, es decir, del conjunto de los comportamientos tradicionales de la sociedad medieval. La representación de tal o cual pieza basada en un tema determinado (*El juego de Adán*, por ejemplo) estaba necesariamente vinculada a fechas fijas (en este caso a la Navidad). Las diabluras (o manifestaciones del diablo) que se mostraban en la pieza no eran simples fragmentos cómicos destinados a adornar la acción. Por el contrario, corresponden a ritos derivados de la memoria popular, que hacen de la Navidad una fecha propicia para el surgimiento de los demonios. Aparecen, en efecto, en el solsticio de invierno, fecha de ruptura que favorece la creencia en el poder oculto de los demonios, que pueden contrariar el buen desarrollo del tiempo. Observamos pues que tanto los demonios japoneses, como los demonios europeos, se asocian a los mismos esquemas rituales que giran alrededor de fechas de transición o de ruptura

[31] B. Frank, "Dates des setsubun et des commencements de saison", y "Les 24 souffles de l'année solaire sino-japonaise", *Bulletin de la maison franco japonaise*, Nouvelle série 5, 1958, pp. 223-227. El autor agradece a K. Watanabe haberle señalado estos artículos.

[32] B. Frank, "Histoire et philologie japonaise", *Annuaire de l'École pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, 1970-1971, pp. 675-700.

del tiempo.[33] La presencia de los *oni*, de una parte, y de los *demonios*, de otra, en las obras teatrales medievales vinculadas al calendario de fiestas de estación subrayan el carácter extremadamente ritualizado del imaginario demoníaco. La aparición de demonios en las obras teatrales debe comprenderse en relación con todo un contexto calendárico que hacía necesario el surgimiento de estas criaturas en ciertos momentos del año.

A fin de comprender la razón de estas apariciones rituales de demonios tanto en Europa como en Japón, en ciertos momentos del ciclo anual, es quizá necesario recordar que en el mundo romano arcaico el dios *Janus*, que era él mismo un demonio, estaba encargado de la apertura del tiempo. De manera que siempre se le representaba *bifronte* o con una doble cara. Janus ha dado su nombre al primer mes del año.[34] Es ritualmente el dios que inaugura un tiempo nuevo. Ahora bien, esta capacidad de ver por delante y por detrás es una característica muy conocida de los diablos medievales. Las miniaturas de la época representan, en efecto, a diablos que poseen ojos en distintos lugares del cuerpo, en particular sobre las rodillas y las nalgas, como en el caso de una miniatura alusiva a la novela de *Merlín*.

No sorprende tampoco encontrar exactamente la misma característica en una niña-oso de la mitología amerindia. Una niña-oso que tiene ojos por delante y por detrás de la cabeza.[35] Así pues, el diablo (como el oso) es perfectamente janusiano. Es un demonio de pasaje. Se manifiesta en momentos de ruptura o de transición del tiempo. Sin duda es el tiempo en toda su complejidad mítica.

---

[33] Se podría sin duda emprender una lectura calendárica de toda una serie de cuentos japoneses relativos a los ogros, como esta historia extraída de *Konjaku monogatari*, traducida y comentada por K. Watanabe en Nagoya University of Foreing Studies, *Journal of School of Foreing Languages*, 15, 1997, pp. 130-138. Ilustraciones: oni en el santuario Héiān de Kyoto.

[34] Pues enero, en francés *janvier*, está asociado a Janus (N. del T.).

[35] C. Lévi-Strauss, citado por R. Mathieu, "La patte de l'ours", *L'Homme*, 24, 1984, pp. 5-42.

VI
Arturo y las Hadas[1]

por PHILIPPE WALTER

[1] El tema se desarrolla ampliamente en el libro de Ph. Walter, *Arthur, L'ours et le roi*, París, Imago, 2002.

La civilización celta, al parecer, estuvo marcada de manera privilegiada por el matriarcado, por lo menos en la medida en que favorece la filiación tanto matrilineal como la patrilineal. Entre los celtas, el derecho materno rivaliza con el paterno, rasgo de su civilización puesto en evidencia mediante las numerosas leyendas surgidas del mundo celta, donde la maga todopoderosa, reencarnación de la Diosa Madre, impone con frecuencia su ley.[2] La mujer representa, mitológicamente hablando, la soberanía. Esta particularidad del matriarcado explica, en cierta medida, el uso privilegiado que los escritores del siglo XIII, formados en la ideología trovadoresca de las leyendas celtas, hacen del *fine amour* (amor sublime), donde el papel de las mujeres resulta tan importante.[3]

La compleja relación que Arturo guarda con las mujeres se explica en gran parte por la antigua estructura matriarcal de las leyendas celtas. En efecto, éstas detentan las verdaderas claves tanto del destino del rey como del reino. Traicionado, adulado o como objeto de abuso de las mujeres, Arturo no deja de sufrir un destino dirigido por estas representantes de la Necesidad. La relación de Arturo y de las mujeres no se comprende sino por medio de

---

[2] "Lejos de estar confinada al gineceo o tenida en servidumbre como en ciertas sociedades polígamas, la mujer irlandesa, bretona o gala posee un estatuto bien definido: puede testamentar, heredar, disfrutar de sus bienes, ejercer una profesión, tener su propia domesticidad". C. Guyonvarc'h y F. le Roux, *La Civilisation celtique*, Ouest-France, 1990, p. 77.

[3] R. Bromwich, "Celtique dynastic thèmes and the bretón lays". *Études celtiques*, 9, 1960-1961, pp. 439-474.

la mitología de las diosas madres, criaturas esenciales del mundo celta a la vez que figuras tutelares de la destinación heroica.

1. ENNA, HERMANA DE ARTURO

Enna o Anna es uno de los nombres de la gran diosa celta que aparece de hecho en el nombre del pueblo mítico de los Tuatha De Danaan (o "las gentes de la diosa Ana o Dana").

En el *Brut* de Wace, Anna es la hermana de Arturo y la mujer del rey Loth; asimismo, es la madre de Gauvain y de Mordred. En la obra de Chrétien de Troyes, no obstante, la hermana de Arturo lleva otro nombre, semejante al de la maga Morgue (Morgana). Esta variación incierta de nombres y de identidades nos obliga en efecto a examinar a las figuras mitológicamente más que como criaturas reales.[4] Pues mientras la mitología percibe a las figuras en una síntesis algunas veces contradictoria, lo propio de la literatura, en cambio, es individualizar a los personajes. En otras palabras, la literatura distingue lo que la mitología tiende a confundir. Debe reconocerse este principio antes de iniciar el estudio de un mito en la literatura.

La raíz *ana/ena* constituye, en efecto, el tema onomástico más importante para la comprensión del dispositivo mitológico en torno a los personajes femeninos de las novelas arturianas. En efecto, es claro que con frecuencia las magas arturianas llevan un nombre que termina en *-ane*. Trátese, por ejemplo, de Viviane o de Morgane. Pese a que no puede verse ahí sino un simple sufijo heredado del latín, puede pensarse también en una composición de esos nombres a partir del nombre propio de Ana, que es uno de los nombres de la gran diosa celta.

Según Françoise le Roux y Christian Guyonvarc'h, este nombre puede aproximarse al irlandés Dana cuyo equivalente galo es

[4] Sobre las hermanas de Arturo véase M. Blaess, "Artuhr's sisters", *Bulletin bibliographique de la societé internationale arthurienne*, 8, 1956, pp. 69-77.

Dôn. "Otro nombre es Ana, Anu según el *Glossaire de Cormac*. Aunque no es seguro que estén directamente emparentados. El empleo más frecuente de Dana está en el nombre de Tuatha De Danann o gentes de la Diosa Dana, con el cual los irlandeses designaban tanto a sus divinidades precristianas como al poblamiento mítico anterior a los goidels".[5]

Se sabe también de la existencia de santas celtas en las que la leyenda medieval incrusta temas míticos precristianos probablemente de origen celta. La más interesante es sin duda la santa Onenne, honrada en Tréhorenteuc, en colindancia con el bosque de Brocéliande. Es conocida también como la guardadora de gansos, hermana de Judicaël que, atormentada por el espíritu de la pobreza, abandona a su familia noble para ir a trabajar como sirvienta en Tréhorenteuc. Ahí es cortejada por un joven señor que quiere casarse con ella, mientras que Onenne, por su parte, quiere a toda costa permanecer virgen. Los gansos guardados por la chica se interponen entre Onenne y el pretendiente, hasta lograr que éste salga huyendo.[6]

Santa Oranne, cuyo nombre contiene nuevamente la materia *-ane*, es patrona de la Lorraine germana hasta el siglo XV. Celebrada el 15 de septiembre, se trata de otra Manekine (la mujer que se corta la mano o el brazo a fin de escapar de un matrimonio forzado o algunas veces incestuoso). Perseguida por un príncipe violento, rudo y barbudo, logra escapar de él gracias a un "milagro divino" (una variante de la mutilación en las narraciones hagiográficas). Es invocada por las jóvenes en busca de un buen esposo.[7]

Pero, sobre todo, destaca la importancia del culto a santa Anne en Bretagne. Santa Anne, pese al desarrollo tardío de su culto,

---

[5] Se designa así a los pueblos de Irlanda, Escocia y la isla de Man que hablarían una misma lengua antes de su descomposición en lenguas distintas.

[6] Sobre este tema hagiográfico véase I. Grange, "Métamorphoses chrétiennes des femmes-cygnes. Du folklore à l'hagiographie", *Ethnologie française*, 13, 1983.

[7] Sobre esta santa, E. Mountelle y J.L. Kieffer, *L'Ondine de la Nied*, Editions Serpenoise, 1995, pp. 175-183.

es la heredera cristiana de una antigua divinidad pagana que no puede ser sino la Ana celta. Ningún pasaje de la Biblia permite justificar el importante culto dedicado a esta santa local. Ningún texto medieval puede probar directamente la relación entre la Ana celta y la santa Anne bretona, pero la tradición oral ha trabajado a todas luces en esta significativa aproximación. Como madre de la Virgen María, Anne refuerza la figura de la gran madre ilustrada por la Virgen. Santa Anne es, dicho de otra manera, la "madre" de los bretones, como Ana es la Gran Diosa, madre, esposa e hija a la vez de todos los dioses.[8] Es una expresión maravillosa del matriarcado psicológico y sociológico bretón.

¿En qué pueden todas estas figuras ayudarnos a comprender mejor la figura de Enna? Pues en que en principio todos los grandes temas de la mitología arturiana se remiten a la unión de la Gran Diosa (madre-hija-esposa y figura de la soberanía[9]) con los diversos personajes que buscan esta hierogamia. Las numerosas magas arturianas (en las que el nombre lleva la materia *-ane*) se asemejan a la emanación de una sola y misma figura mítica: a la gran diosa Ana. De manera que, de hecho, Enna recubrirá a todos los personajes femeninos vinculados con Arturo. Se inscribe así en el corazón del mito arturiano tanto el tema del incesto con la hermana (Morgane) como el de la hechicera-pájaro (pato o cisne).

Uno de los rasgos más presentes en el imaginario de la Edad Media es que toda maga de origen celta (o precelta) es en cierta medida un demonio o, dicho de otra manera, una "hija del diablo". Se trata de un rasgo bien asociado a los Plantagenêts.[10] Una anécdota de Giraud de Barri (n. en 1147) en relación con esta familia llama la atención al respecto al confirmar la imbricación perma-

[8] G. Le Scouëzec, *Le Gide de la Bretagne*, Brasparts, Beltan, 1989, pp. 454-458.

[9] F. Le Roux y C. Guyonvarc'h, *op. cit.*, pp. 136-137.

[10] E. Fatigan, "Note sur une légende attribuant une origine satanique aux Plantagenêtes", *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, science et arts d'Angers*, 1982, pp. 63-87.

nente entre el imaginario y la realidad histórica en los mitos de origen de las grandes familias de la época. Una narración sobre la madre ancestral asociada a los Plantagenêts, la presenta como una especie de mujer-pájaro.

> La condesa de Anjou, de una belleza extraordinaria, pero de origen desconocido, fue desposada por un conde por la sola gracia de su cuerpo. Rara vez venía a la iglesia y cuando iba, manifestaba poca devoción —en realidad, muy poca. Jamás permanecía hasta la consagración, sino que salía siempre de prisa apenas terminaba el evangelio. Su conducta terminó por atraer las sospechas del conde y las de otros barones. Un día, habiendo venido a la iglesia y apurándose a salir en el momento habitual, fue retenida por cuatro caballeros por orden del conde. Sin embargo, apenas la toman, arroja el abrigo con el que la estaban deteniendo, deja a sus dos hijos más pequeños a los que guardaba bajo el paño derecho de su capa y, tomando a los otros dos —que permanecían a su izquierda— bajo su brazo, se escapa volando por la ventana de la iglesia, frente a los ojos de todos. De esta manera desaparece esta mujer, cuya apariencia era más bella que la fe, llevándose a dos de sus niños, sin que se la haya vuelto a ver jamás. El rey Ricardo contaba esta historia con frecuencia, diciendo que no era de sorprender que surgidos de una historia tal, los hijos que son aquí abandonados no dejarán de combatir contra sus padres y de combatirse entre ellos mismos: evidentemente todos venían del diablo y retornarían al diablo. ¿Cómo, sin embargo, habría podido nacer una estirpe tal de un tronco tan corrupto?[11]

Esta leyenda vinculada a los Plantagenêts recuerda numerosas historias en las que un mortal desposa, sin saberlo, a una mujer sobrenatural.[12] A la luz de circunstancias particulares, esta mujer del otro mundo es desenmascarada y obligada a retornar a su misterioso país. Se habla al respecto de la "leyenda melusina", que no debe fijarse sobre el personaje romanesco de Melusina,

[11] Girard de Barri, *De Principis instructione*, III, 27 y 28, citado de la traducción de la obra, M. Brossard-Dandré y G. Besson, *Richard Cœur de Lion: histoire et léyende*, Bourgois, 1989, pp. 27-28.

[12] Se comparará esta historia con la narración de la dama de Espervier contada por Gervais de Tilbury (*Otia imperialia*, III, 57), trad. de Annie Dúchense, *Gervais de Tilbury. Le livre des merveilles*, Les Belles Lettres, 1992, pp. 68-70.

sino en un esquema mítico anterior a lo que a simple vista parece. Melusina es probablemente la heredera de la gran diosa del neolítico euroasiático, pues desde el antiguo neolítico una diosa de aspecto serpentiforme figura en los vestigios arqueológicos. Por ejemplo, se la representa como una diosa-pájaro con máscara de ánade en Svetozarevo, Yugoslavia, alr. del 4500 a. C. Esta diosa-pájaro puede hacer pensar en la gaviota Thétis, en las mujeres-cisne celtas, en las valkirias germanas, o en los apsara hindús, compañeros de juego de Gandharva, mitad hombres, mitad caballos (uno de los cuales se llama Hmasa, es decir, "gaviota"). El mundo indoeuropeo es heredero, pues, de las representaciones de la antigua diosa-pájaro cuya imagen descubrimos en la prehistoria. La Diosa-madre euroasiática sería el lejano ancestro de las magas medievales.

La demonio de Plantagenêts reúne pues en su figura todas las *bannshee* de las familias nobles francesas;[13] no es otra que la maga-pájaro de las leyendas medievales y, a su vez, la lejana heredera de la Gran Diosa del neolítico, la fundadora mítica del linaje que expande en Europa la leyenda arturiana. Se confunde con esta Gran Diosa y aparece así con frecuencia en uno de sus avatares en la forma de un pájaro: corneja,[14] cisne,[15] golondrina[16] o ánade.[17]

---

[13] La *banshee*, en Irlanda, es una mujer mítica que acompaña a una familia en todo el tiempo de su existencia y se manifiesta en los momentos decisivos de su historia. Véase E. Sorlin, *Crise de vie, Cris de mort. Les fées du destin dans les pays celtiques*, Helsinki, Academia Scientiarium Fennica, 1991.

[14] Una glosa irlandesa citada por F. Le Roux y C. Guyonvarc'h señala: "Gudomain, i. fennoga no bansigaidhe" ("Gudomain, es decir, corneja o mujer del cid"), en *Morrigan, Boda, Macha. La souveraineté guerrière de l'Irlande*. Rennes, Ogam-Celticum, 1983, p. 36.

[15] Como en *La Maladie de Cuchulainn* (véase la trad. de C. Guyonvarc'h en *Ogam*, 11, 1959, pp. 285-310).

[16] Con el nombre de Fand, véase F. Le Roux y C. Guyonvarc'h, *La Société celtique...*, *op. cit.*, p. 115.

[17] Asociada a la diosa Sequana ("la Seine") montada en la proa de una barca en forma de ánade. P. D. Duval, *Les Dieux de la Gaule*, ilustración 43.

2. GINEBRA, HIJA DEL "DIABLO"

Ginebra misma parece sintetizar algunos de los rasgos de esta criatura mágica y diosa-pájaro fundamental del folklore de las aguas. En efecto, en el *Chevalier de la Charrette*, sucede que por abandonar un peine cerca de una fuente, por este solo detalle,[18] queda emparentada con las sirenas de los cuentos de Finisterra, a las magas, hadas y otras damas blancas del folklor. Es necesario agregar que, mitológicamente, se le concibe, al mismo tiempo, como "dama de la fuente", es decir, como una ánade, una gansa o un cisne, si bien el texto apenas si insiste sobre este detalle, mientras que en contraste, Lancelot del Lago, su amante, sí que está vinculado a un lago junto al que habría sido educado por una maga.

En la *Historia regum Britanniea* de Geoffroy de Monmouth, Ginebra es ya la esposa de Arturo con el nombre de *Guenhuuera*.[19] En la literatura celta, lleva el nombre de *Gwenhwyvar* y es, según ciertas tradiciones galas, la hija del gigante Ogrfan Gawr. Etimológicamente, el nombre de Ginebra significa "espectro blanco" o "fantasma blanco".[20] El origen celta de su nombre señala de golpe el carácter mágico del personaje. Ginebra es cercana a la "dama blanca" de los cuentos folklóricos,[21] pero también a nume-

[18] A. Saly, "Motifs folkloriques dans le Lancelot de Chrétien de Troyes", *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 30, 1987, pp. 187-195.

[19] Sobre los diferentes nombres de Ginebra véase P. Rémy, "Le nom de la reine dans *Jaufré*", *Recueil de travaux offerts à C. Brunel*, Societé de l'École des Chartes, 1955, t. 2, pp. 412-419.

[20] R. Bromwich, *Trioedd Ynys Prydein, the Welsh Triads*, Cardiff, University of Walsh Press, 1961, p. 380. Véanse también los señalamientos de J. Loth (*Les Mabinogion*, p. 260), quien señala que Gwenhwyvar es análogo al irlandés Finnabair (nombre de la mujer de Conall Cer nach en el *Festin de Bricriu*). El primer nombre es probablemente la traducción literal del segundo. Ver en fin y sobre todo el estudio etimológico de C. Guyonvarc'h sobre el irlandés *siabradh*, "fantasma", en *Magie, Médecine et Divination chez les Celtes*, Payot, 1997, pp. 380-392.

[21] Sobre esta proximidad de la literatura arturiana y el folklor hay una abundante producción, J.F. Campbell, *Popular tales of the best Highlands*, Edimbourg, Edmonston et Douglas, 1860-1862, 4 vols. (comparación de los cuentos

rosas magas de la tradición popular. Además, sabemos que la palabra *fée* (maga) viene del plural neutro del latín *fata*, que significa las destinadas.[22] Es decir, que la maga en el mundo arturiano es también la encarnación fatal de las fuerzas del destino. Éste, esencialmente femenino, pesa con toda su gravedad sobre los personajes masculinos, bien para calificarlos o bien para descalificarlos en su conquista del poder. La cualidad mágica de todos los personajes femeninos de primer plano explica su papel determinante en el mito arturiano.

Las relaciones conyugales que se establecen entre Arturo y Ginebra se explican por el predominio de un importante esquema mítico que se trasluce en el *Chevalier de la Charrette*, pero que será objeto también de la gran novela en prosa del siglo XIII. Ginebra es la esposa real codiciada por dos soberanos. Un rey terrestre y uno del otro mundo que bien parece ser, según Ferdinand Lot,[23] el rey de los muertos.

La primera prueba de este escenario se encuentra en la *Vita Gildae*, de Caradoc de Llancarvan, narración hagiográfica procedente de los años 1135 y 1136,[24] es decir, anterior a la versión literaria de Chrétien de Troyes que no data sino de 1177-1181. En algunas ocasiones se pensó que la narración hagiográfica era una "fuente" directa de Chrétien de Troyes.[25] Razonamiento bastante precipitado dado que la narración hagiográfica y la novela de Chrétien de Troyes son suficientemente distintas como para haber sido copiadas una de la otra y de la misma manera suficientemente

---

folklóricos con los *Mabinogion*). K.M. Briggs, *The Fairies in tradition and literature*, Londres, Routledge, 1967. *Le Conte de fées en Normandie* (Actes du coloque de Rânes), Centre d'études normandes, Caen, 1986.

[22] L. Harf, *Le Fées du Moyen Age, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Francia, Champion, 1984, pp. 19-23.

[23] F. Lot, "Celtica", *Romania*, 1895, pp. 327-335.

[24] E.R. Heneken, *The Welsh Saints: a study in patterned lives*, pp. 198-199.

[25] A. Micha, "Sur les sources de la Charrette", *Romania*, 71, 1950, pp. 345-358.

próximas como para que sus analogías deriven del simple azar. En realidad, como en otras ocasiones, aquí la hagiografía no hace sino nutrirse de una reserva de temas y tradiciones totalmente paganas, muy anteriores a la Edad Media, y cristianizadas con toda intención. Chrétien de Troyes (o su fuente oral) sigue una tradición oral análoga a la de la hagiografía al conservar siempre en primer lugar los mismos elementos paganos que ella.

La *Vita Gildae* informa de la intervención de Gildas al lado de los reyes Arturo y Melvas en el asunto de un rapto. La reina Guennwar (Ginebra) ha sido raptada por Melvas (Méléagant), rey de Somerset. El rey Arturo, después de haberla buscado más de un año, termina por descubrir el lugar de cautiverio de la reina y, con la ayuda de un numeroso ejército, se apresura a sitiar Glastonia, conocida también como "l'île de verre" (*Urbs Vitrea*, también conocida como Glastonbury). El texto precisa: "El abad de Glastonbury se presenta a Melvas en compañía de Gildas y a la cabeza de sus monjes le persuade de devolver a la reina con su esposo". De esta manera se puede alcanzar la paz sin derramamiento de sangre.

Se nota de inmediato una gran diferencia entre la versión del rapto dada por la *Vita Gildae* y la del *Chevalier de la Charrette*. En la novela de Chrétien es Lancelot quien parte a rescatar a la reina de Méléagant, mientras que en la *Vita* es Arturo en persona quien encabeza esa misión. Por otra parte, la precisión de la *Vita* sobre el lugar de arresto de la reina merece también tomarse en cuenta. El texto menciona, en efecto, a Glastonia ("l'île de verre"), nombre que designa muy claramente un reino del otro mundo y nombre que también se conserva en los cuentos folklóricos mediante designaciones tales como "Montagne de verre", "Palais de cristal",[26] etc. La mujer retenida con frecuencia en contra de su

[26] Para comprender el motivo de la montaña de cristal o de vidrio, V. Propp llama la atención sobre un cuento amerindio donde un héroe escala una montaña deslumbrante. Con frecuencia se encuentra cubierto de cristal y obtiene al mismo tiempo el poder chamánico del vuelo (*Les Racines historiques du conte merveilleux*, París, Gallimard, 1983, pp. 383-384).

voluntad en este sitio mágico se presenta como una "hija del diablo", es decir, una mujer del otro mundo que, desde todos los puntos de vista, parece ser Ginebra. Este ascendente misterioso explica en verdad el destino de la reina en las narraciones arturianas. Así, desgarrada entre dos mundos míticos opuestos (como la reina Isolda), Ginebra debe repartirse entre dos esposos: un rey del verano y un rey del invierno. En el corazón de este mito se encontrará una justificación original de la alternancia de las estaciones.[27]

Al contrario de lo que pensaba el medievalista Gaston Paris a principios de siglo, Ginebra no es un modelo de esposa[28] ni de reina, como, por otra parte, Arturo tampoco es un ejemplo de rey. Ni una ni el otro pueden asumir este papel ejemplar a causa de sus antecedentes míticos. Tratándose de Ginebra, existe toda una tradición relativa a su infidelidad y a su papel complaciente de mujer codiciada. En la novela *Yder* se revelan interesantes motivos al respecto. Compuesta a principios del siglo XIII, la novela cuenta cómo el caballero Yder (*Eder* en bretón) viene en auxilio de la reina amenazada. El texto de la *Folie Tristan*[29] alude al personaje en estos términos: *Yder, qui ocist l'ors* (Yder, que mata al oso). Yder en efecto, mata únicamente con sus manos a un oso que había entrado en la recámara de la reina. Poco después, cuando Arturo pregunta a su mujer lo que haría si muriera, ésta responde que no le disgustaría vivir con Yder. En la novela *Yder*, la reina se llama Guenloy. De manera que se ha dudado de si se trata de una esposa distinta a Ginebra o de si Arturo habría tenido otras mujeres:[30] en realidad se trata, ciertamente, del mismo personaje.

---

[27] W. Mannhardt, *Wald und Feldkulte*, Berlín, 1877, 2ª. parte, "Antike Wald und Feldkulte".

[28] J. Loth (*Les Mabinogion*, t. 1, p. 260, nota 1) recuerda un viejo proverbio galo: "Ginebra, hija de Ogyrvan el gigante, mala (siendo) pequeña, peor (siendo) grande."

[29] La *Folie Tristan* (de Berne), ed. Ph. Walter, v. 244.

[30] M. Delbouille, "Genièvre fut-elle la seule épouse du roi Artur?", *Travaux de Linguistique et de Littérature Mélanges Gandette*, 1966, pp. 123-134.

¿De dónde viene este oso de *Yder*? Aunque el texto no lo precisa no es difícil comprender que su verdadero origen es mítico. De manera que sobre el plano mítico, la amenaza representada por el oso merece un comentario. Sabemos que en los ritos y mitos de Euroasia el oso se confunde con el Salvaje del que es un avatar animal. Ritualmente, el oso o el Salvaje vienen para raptar a las mujeres y entrenarlas en su guarida. Este mito del rapto de las mujeres por los osos se conmemora durante la fiesta del oso el 2 de febrero (al día siguiente del Santo-Oso de Aoste). El episodio revelaría pues una narración arcaica en la que un dios del otro mundo surge con la apariencia bestial del oso. De manera general, el oso representa, sin duda, todas las amenazas que pesan sobre esta mujer desde el otro mundo, en particular la amenaza sexual de violación y sin duda del incesto. Remite, pues, al fundamental ritual folklórico de la fiesta del oso en la cual la reina Ginebra naturalmente se sitúa en el lugar de la mujer raptada. Este esquema mítico remite a los ritos ghandarviques de la India analizados por G. Dumézil.[31]

La tríada gala 56 remite a una interesante tradición a propósito de Ginebra, en una enumeración un poco sibilina:

> Las tres grandes reinas de la corte de Arturo:
> Gwennhwyfar, hija de Gwent,
> Gwennhwyfar, hija de Gwythyt, hijo de Greidiawl,
> Gwennhwyfar, hija de (G)ogfran el gigante

El texto podría hacer pensar que existen tres Ginebras diferentes. Pues, de hecho, como lo ha mostrado Raquel Bromwich,[32] la más antigua literatura irlandesa provee otros ejemplos de tales tríadas (las tres hijas de Tulleran, las tres Macha) en las que el grupo no es sino la triplicación de un solo y mismo personaje.[33]

---

[31] Dumezil, *Le Problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Geuthner, 1929.

[32] R. Bromwich, *op. cit.*, pp. 154-156.

[33] J. Vendryes, "L'unité en trois personnes chez les Celtes", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1935, p. 325.

Georges Dumézil ha mostrado muy bien que los indoiraníes tenían ya una "diosa trivalente" llamada Anahita;[34] sobre todo, ha insistido en la presencia, en muchos pueblos indoeuropeos, de una forma de utilización de la estructura trifuncional: "Tres personajes que llevan el mismo nombre, con o sin complementos individuales y que se caracteriza con respecto a cada uno de los tres niveles".[35] Este tema eminentemente teológico de la unidad de un dios en tres personas prefigura, en cierto sentido, el dogma trinitario del cristianismo, a menos que el cristianismo no haya "inventado" la trinidad a partir de la tríada indoeuropea. En todo caso, aplicado a Ginebra, el viejo tema religioso de la trivalencia de la diosa-madre[36] (hija-madre y esposa*), parece haber degenerado en el doble carácter de la falsa y la verdadera Ginebra del que encontramos un rasgo en la novela en prosa *Lancelot*. En realidad, el tema de la novia remplazada sirve de cobertura narrativa a este motivo mítico.[37]

Por supuesto que el origen de esta diosa triple y única a la vez no es, evidentemente, ordinario. Por lo que se refiere al nombre del padre de Ginebra, con seguridad la forma lingüística más interesante es la de *(G)ogfran*, que alude al nombre de un gigante. Como es habitual en los nombres propios, su forma varía según los manuscritos. De todas maneras parece que el nombre *Og(y)rfan* sin la G inicial constituye si no la denominación correcta, al menos sí posible de interpretar (el Gog y el Magog bíblicos pudieron haber influenciado la grafía de *Gogfran*). Este nombre (que recuerda los toponímicos galos) debe sin duda aproximarse al de *Urgan le*

[34] *Mythe et Épopée*, t. 1, *op. cit.*, pp. 103-107.

[35] Cada uno de los tres aspectos de la Macha irlandesa ha dado lugar a una Macha plenamente individualizada. *Myth et Épopée*, t. 1, pp. 602-612.

[36] Sobre la mitología de las diosas-madres, véase E.O. James, *Le culte de la déese mère dans l'histoire des religions*, Payot, 1960. Reeditado por Le Mail, Paris, 1989.

* Paréntesis de la traductora.

[37] Sobre este motivo, G. Huet, "L'antiquité du thème de la fiancée substituée", *Revue des traditions populaires*, 22, 1907, pp. 1-8.

Velu (Urgarn el Belludo) que se menciona en uno de los fragmentos tristanianos. Puede también sugerir otras figuras de ogros o de gigantes evocados en la literatura celta, por ejemplo, la de Ysbaddaden Pencawr.[38] Por otra parte, se notará también que Urgan corresponde a la etimología probable de la palabra francesa *ogre* (ogro).[39] Todo gigante posee, pues, evidentes características ogrescas. De manera que Ginebra, hija de Og(y)rfan sería la hija-maga de un gigante-ogro, conocido también como "dios del otro mundo". Además, es al reino de Gorre (nombre que alude al de Gogfran) al que la reina Ginebra es llevada luego de haber sido raptada por Méléagant.

El testimonio del nombre galo (Gogfran/ogt[y]rfan) confirmaría en su desarrollo el análisis folklórico del cuento de la mujer (reina) raptada como variante del cuento tipo 313 intitulado "La hija del diablo".[40] A fin de conquistar a la hija del diablo (o a una maga), guardada celosamente por su padre, el joven héroe debe llevar a cabo tareas imposibles que sólo logrará gracias a la ayuda de la maga a la que tiene que liberar. Como bien lo ha visto Pierre Gallais,[41] este cuento de "la hija del diablo" subyace a numerosas narraciones medievales (por ejemplo, al *Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes). Habrá pues que comprender la narración arturiana de la mujer raptada como una variante celta del mito indoeuropeo cuyo modelo griego sería el mito de Danaé: la chica secuestrada por su padre divino (incestuoso) y finalmente sustraída al mismo por un héroe que logra transgredir la prohibición.[42] El

[38] C. Sterckx muy hábilmente la ha comparado con el de Polyphème et Gargantua, "Ballade Celte: de Polyphème à Garagtua", *Olllodagos*, 9, 1996, pp. 35-58.

[39] Ph. Walter, *Le Gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, Éditions Artus, 1990, pp. 187-218.

[40] Las variantes de este tipo de cuento las ha analizado P. Delarue, *Le Conte populaire française*, *op. cit.*, pp. 199-241.

[41] P. Gallais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre*, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 101-112.

[42] Sobre el estudio psicoanalítico de los rituales de rapto vinculados a la sexualidad, H. Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*.

padre gigante vive incestuosamente con su hija hasta que un héroe (venido del otro mundo) logra sustraer a la joven maga del abrazo monstruoso.

3. MORGANA, LA HERMANASTRA DE ARTURO

Hay otra mujer que desempeña un papel esencial en el mito arturiano. Se trata de la maga Morgana,[43] hermana del rey (o mejor, su hermanastra). Hija del primer matrimonio de la reina Ygrain (con el duque de Tintagel), se convertirá en la hermanastra del rey Arturo luego de que éste fuera engendrado por Uter bajo la apariencia del duque.

La etimología del nombre Morgana es objeto de numerosas controversias. Algunos quisieran derivar este nombre de *mori-genos*, "nacida del mar", otros lo acercan a una familia de palabras indoeuropeas gravitando alrededor de *mora*, "bruja". Un manuscrito del siglo IX señala su origen en una vieja palabra bretona, *mormoroin*, glosada como "sirena".[44]

Después de una apretada discusión entre las diversas etimologías propuestas, Christian Guyonvarc'h y Françoise Le Roux han propuesto otra solución filológica.[45] Observan en este nombre un

[43] Con relación a este personaje, véase L. Harf, *op. cit.*, M. Blanceht, "L'Argante de Layamon", *Mélanges Frappier*, Genève, Droz, 1970, pp. 133-134; C. Foulon, "La fée Morgue chez Chrétien de Troyes", *ibid.*, pp. 283-290; E. Vinaver, "La fée Morgain et les aventures de Bretagne", *ibid.*, pp. 1077-1083; R.S. Loomis, "Morgain la fée in oral tradition", *Romania*, 80, 1959, pp. 337-367; D. Poirion, "Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la Feuillée*", *Bulletin bibliographique de la Société international arthurienne*, 18, 1996, pp. 125-135; J. Wathelet-Willem, "La fée Morgain dans la chanson de geste", *Cahier de civilisation médiévale*, 13, 1970, pp. 209-219; W. Fauth, "Fata Margana", *Beiträge zur romanischen Mittelalter (Zeitschrift für romanische Philologie)*, 1977, pp. 417-454.

[44] L. Fleuriot, *Dictionnaire des gloses en vieux-breton*, *op. cit.*, s.v. mormoroin, p. 260.

[45] C. Guyonvarc'h y F. Le Roux, *Morrigan, Bodb, Macha. La souveranité guerriere de l'Irlande*, *op. cit.*

compuesto de *mor*, que significa "grande", y de *rigain*, "la reina". Morgana sería, pues, la "gran reina", es decir, una diosa de la soberanía.[46] En la Irlanda antigua, la Morrigain o *Morrigu* era una diosa de la guerra o por lo menos un personaje mítico frecuentemente asociado a escenas de batallas y de masacres. Un glosario celta la asemejaba a Boda y a Macha, subrayando su predilección por las cabezas de los cadáveres de los soldados:

> Macha, es decir Boda, o la tercera Morrigain, hunde las glándulas de Macha, las cabezas de los hombres después de la masacre.[47]

Esta predilección por las cabezas humanas le crea una reputación de ogresa y portento. Otro glosario del siglo IX (el codex Regina 215 de la Biblioteca del Vaticano) la adscribe como "Lamia, monstruo con figura de mujer". Este calificativo es una consecuencia evidente de su diabolización en el cristianismo, pero por su analogía con la ogresa apenas si puede olvidarse que en las tradiciones populares la frontera entre magas y ogros es muy imprecisa (en "El gato con botas" de Perrault, el ogro, puesto que es un mago, se transforma a voluntad en el animal que se le da la gana). Morgana la maga es pues también una ogresa. Su papel de divinidad del otro mundo explica en gran parte su comportamiento cruel, en particular en la novela *Lancelot*. Pero, sobre todo, en el mito arturiano se ve a Morgana como la mujer fatídica por excelencia, puesto que es con ella con quien Arturo comete el incesto que finaliza con el nacimiento del hijo parricida: Mordred.

Morgana aparece en el papel de la mujer fatalista, sobre todo en la novela *Lancelot* y en la *Mort Artu*, pues es Morgana quien, después de una serie de sucesos ineluctables, le abre los ojos a Arturo respecto del amor adúltero entre Ginebra y Lancelot.

---

[46] Sobre las relaciones de Morgana con la diosas celtas, R. S. Loomis, "Morgain la Fée and the celtic Goddes", en *Wales and the arthurian legend*, Cardiff, 1956, pp. 105-130.

[47] C. Guyonvarc'h y F. Le Roux, *Morrigan, Bodb, Macha. La souveranité guerriere de l'Irlande*, *op. cit.*, pp. 35-36.

Durante una de sus múltiples aventuras, Lancelot es atraído con artimañas hasta la casa de Morgana. Ahí, retenido como prisionero, mata el tiempo rememorando entre los muros de su recámara los momentos más emotivos de su vida amorosa. Lejos de Ginebra, Lancelot se asemeja de manera exacta al reflejo de Tristan, quien en la novela en verso de Thomas (anterior por lo menos en una treintena de años) remplaza la ausencia de su dama refugiándose en la "sala de las imágenes". "Encuentra ahí una imagen de Isolda a quien confiesa sus sentimientos, sus pensamientos fieles y su extravío, su pena y la alegría de su amor, puesto que no tiene ante quien descubrir sus anhelos ni su deseo".[48]

La vocación de pintor nace en Lancelot. Encuentra a un artista que representa la historia de Eneas (Enée) y, previamente, la historia de su propio amor surgido tras ese modelo. Con el pretexto de subrayar el vínculo entre las dos realizaciones, Lancelot se presenta al pintor, toma su paleta y comienza a pintar los grandes momentos de su propia vida amorosa con Ginebra. Más tarde, en la última novela de la trilogía, se llama la atención sobre la obra pictórica de Lancelot. Arturo descubre los frescos y contempla así, abiertamente, las escenas de la vida secreta entre Lancelot y Ginebra y; comprende la traición de la que ha sido víctima. Descubre al fin la evidencia del adulterio.

Llegado este momento, el fresco adquiere todo su sentido. Inicialmente concebido por Lancelot como testimonio del sufrimiento de su deseo, se convierte a los ojos de Arturo en el signo ineluctable de la falta de Lancelot. Fija el instante ideal pero funesto que precipita la decadencia del mundo arturiano. El descubrimiento del fresco a los ojos de Arturo viene a introducir una temporalidad profunda entre los dos momentos clave de la narración tanto como una distancia crítica en la que se revela la apuesta fundamental de la novela. La función dramática del fresco se hace

[48] M. Thomas, *Roman de Tristan*, edición y trad. de Ph. Walter, Livre de Poche, 1989, p. 383.

patente. Acusa a Lancelot a los ojos de Arturo a la vez que constituye una prueba irrefutable de la responsabilidad de Lancelot en el hundimiento del mundo arturiano.

Por medio de este episodio se comprende así retrospectivamente que Morgana ha obtenido al fin su verdadera venganza. Celosa de Ginebra ha encontrado un medio para desacreditar a Lancelot ante los ojos de Arturo. El tema de la perfidia femenina no deja luego de desarrollarse en la *Muerte de Arturo*. Se ve aquí a Morgana en toda su dimensión fatídica, pues es ella la que ha provocado indirectamente, al encarcelar a Lancelot, el descubrimiento irreversible del adulterio. Y también es ella la que provocará la venganza de Arturo en contra de Lancelot y el ocaso irremediable del mundo arturiano. El amor desencadena el desastre y los personajes femeninos se muestran particularmente peligrosos, dado su despecho o su deseo de venganza.

Un rasgo que remonta a la estructura mitológica de los textos es que la diosa puede provocar lo peor por el solo motivo de haber sido en algún momento desdeñada. G. Dumézil subrayaba ya que en las historias eddas de incesto son las mujeres las que tienen la iniciativa y corrompen a los hombres, es decir, a sus propios hermanos.[49] En un antiguo texto mitológico irlandés como la *Mort de Celtchar*, con frecuencia la mujer provoca la traición o la falta que tendrán consecuencias fatales y causarán todo tipo de calamidades.[50] Por otra parte, según Françoise Le Roux, "Las reinas, Medb u otras, para comenzar por la propia mujer del rey Cochobar o la irreal y graciosa esposa del rey del mar, Fand, obedecen a impulsos en los que los derechos y las prerrogativas de sus maridos para nada son tomados en cuenta por ellas".[51] Fand causa la enfermedad de Cuchulainn; Brig Bretach la muerte de Blai Briuga; el matrimonio del rey irlandés Conn con una mujer del otro mundo

[49] G. Dumézil, *Du Mythe au roman*, Paris, PUF, 1970, p. 59.

[50] F. Le Roux, "De la lance dangereuse, de la femme infidèle et du chien infernal", *Ogam*, 10, 1958, pp. 381-412.

[51] *Ibid.*, p. 396.

provoca la esterilidad de su reino. Pero otras mitologías indoeuropeas conocen también esta fatal libertad con la que se mueven las diosas; no hay más que pensar en Venus, en Afrodita o en Freya. Todo pasa como si fuera la mujer el instrumento de una fatalidad ciega pero necesaria para el cumplimento trágico del destino colectivo. La leyenda arturiana apenas si contradice este parecer. El adulterio cometido por la reina infiel (Ginebra o Isolda) ha sido preparado con artimañas y es la causa de las calamidades que se abaten sobre el rey y su pueblo.

4. ARTURO Y EL SECRETO DE LA MUJER

Las relaciones de Arturo con las magas apenas si tienen una explicación literaria, y verdaderamente no se explican sino a la luz de la mitología celta. No derivan de una psicología elemental interesada en el tema de las relaciones entre hombres y mujeres, sino más profundamente conciernen al tema esencial de las leyendas celtas: la soberanía.

En el cuento de "Arturo et Gorlagon", bajo la apariencia del tema de la infidelidad amorosa y del hombre lobo (*loup-garu*), se alude al poder de las mujeres.[52] Este cuento arturiano escrito en latín ha sido transmitido mediante un único manuscrito de la Biblioteca Bodléienne de Oxford y data muy seguramente del siglo XIII. Lo publicó por primera vez en 1903 un erudito estadounidense y la edición se acompaña de un estudio comparativo del texto que privilegia las leyendas del hombre-lobo.

> En resumen. Un día de Pentecostés, habiendo Arturo abusado un poco de un copioso festín se abandona a los abrazos demasiado asiduos de la reina. Pero, se desencadena una ligera disputa entre ellos. Después de preguntar

[52] Sobre este cuento véase K. Malone, "Rose and Cyress", *Publications of the Modern Language Association of America*, 43, 1928, pp. 396-446; A.H. Krappe, "Arthur and Gorlagon", *Speculum*, 8, 1933, pp. 209-222; G. Milin, *Les Chiens de Dieu*, Brest, Université de Bretagne, 1993.

a su esposo las razones exactas de la desatención de su gesto, la reina ironiza respecto de la ignorancia de su esposo respecto de la naturaleza de las mujeres.

Atraído por la curiosidad, Arturo decide instruirse en el tema que confiesa conocer mal. Parte a la conquista del misterio. Así, a fin de conocer el secreto al que aspira, se ve obligado a visitar a tres personajes que se supone son los detentadores sucesivos del enigma. Comienza así un viaje iniciático hacia la revelación del secreto. En primer lugar, Arturo llega a la casa del rey Gorgol, quien reina en un país fronterizo. En efecto, Gorgol no está más instruido de lo que Arturo imagina, de manera que la consulta resulta un fracaso. El rey emprende pues un segundo periplo que lo lleva al rey Torbeil. Su entrevista con este último no es más fructífera que la precedente. Sin embargo, Arturo es enviado con un tercer personaje que está vez sí será el acertado. Llega efectivamente a la casa de Gorlagon que le cuenta la historia de un hombre-lobo que no es sino su propia historia.

Resulta que Gorlagon tenía el poder de convertirse en lobo, hasta que su esposa, que tenía un amante, vuelve contra él este poder al impedirle retornar a su forma humana. Logra así casarse con su amante. Mientras, por otra parte, constreñido a vivir de forma salvaje, el marido no puede reconquistar su forma humana sino hasta haber consentido definitivamente en la traición de su mujer. Pero, en castigo, desde entonces ella abraza la cabeza tronchada de su amante, que le fue servida en un plato.

Aparentemente, tres personajes distintos intervienen en el itinerario de la revelación: Gorgol, Torbeil y Gorlagon, pero detrás de estos tres nombres, ¿no encontramos el mismo prototipo onomástico y probablemente mítico? Dicho de otra manera, es probable que los tres personajes no hagan sino uno. Mitológicamente hablando, parecen ser la forma descompuesta de una tríada divina, de un tipo de dios tricéfalo, comparable al Hermes-Mercurio galo-romano, generalmente bicéfalo o tricéfalo. Se trata, en otros términos, del gigante-ogro, dios del otro mundo y figura central de la mitología celta con el nombre de Ogme (Ogmios).[53] Mientras que,

[53] Sobre esta figura capital, C. Guyonvarc'h, *Magie, Médicine et Divination chez les Celtes*, *op. cit.*, pp. 48-88.

por otra parte, el motivo de la cabeza cortada,[54] acreditaría la idea de un ritual sagrado ligado a prácticas cultuales.[55]

La serie de los tres nombres llama a diversas aproximaciones. Los tres reyes que llevan ese nombre son hermanos y su vínculo familiar es ya suficiente para suponer una relación mítica entre ellos: se trata de una tríada masculina suficientemente cercana a las tríadas irlandesas. Además, el nombre *Gorgol* está inscrito en el de *Gorlagon*: es en sí su anagrama reducido, puesto que Gorgol contiene casi todas las letras de Gorlagon excepto la A y la N, aparte de que la sílaba inicial *Gor* es común a los dos nombres. El nombre de Torbeil parecería diferenciarse más netamente de los otros dos nombres, si bien encontramos ahí también el *or* de la sílaba inicial (*Tor* podría estar comprendido como la deformación de *Gor*). Ahora bien, de estos tres nombres, es el de Gorlagon el que engloba, por así decirlo, a los otros dos, en principio porque es el del último personaje encontrado por Arturo, luego porque es el del protagonista-narrador del cuento; finalmente y sobre todo porque es el del hombre-lobo, verdadero héroe de esta historia.

Como ya se ha visto, analizar los mitos lleva también al análisis de los nombres propios. El nombre se presenta generalmente como el punto de equilibrio del mito: se inscribe ahí el fogón incandescente. En él se refractan algunos de los motivos fundamentales del mito que organizan el relato. De manera evidente, el significado del nombre de Gorlagon gira en torno de una figura ogresca.

---

[54] La decapitación está bien documentada en los celtas; *cf.* Diodore (v, 29, 4 y 5), Strabon (iv, 4, 5) y Ammien Marcellin (xxvii, 4, 4). Véase A Reinach, "Les têtes coupées et les tropheés en Gaule", *Revue celtique*, 34, 1913, pp. 38-60 y 253-286; F. Benoît, "L'Ogmios de Lucien, la tête coupée et le cycle mythologique irlandais el gallois", *Ogam*, 5, 1953, pp. 33-42. La cabeza cortada de Bran deviene oracular. El motivo de la cabeza cortada sobre todo está vinculada al ciclo del Grial; R.S. Loomis, "The head in the Grail", *Revue celtique*, 47, 1930, pp. 30-62; C. Sterckx, "Les têtes coupées et le Graal", *Studia celtica*, 20-21, 1985, 1986, pp. 1-42.

[55] Sobre los ritos caníbales, véase M. Halm-Tisserant, *Cannibalisme et Inmortalité*, Les Belles Lettres, 1993.

Es verdad que la leyenda arturiana se cristaliza a su vez sobre ciertos nombres: en el del oso "Arturo" pero también en los de Logres y Gorre, dos países frecuentemente mencionados en las narraciones. Arturo es presentado siempre como el rey de Logres (otro de los nombres de la Gran Bretaña); sin embargo, el nombre de Logres guarda una extraña consonancia con el del *ogro* con el que bien podría estar estrechamente asociado. Dicho de otra manera, los nombres mitológicos se presentan con frecuencia en cadenas significantes y prácticamente es imposible analizarlos de manera separada. Para comprender los vínculos fundamentales que contraponen a Arturo al reino de Gorlagon (pensamos evidentemente en el reino de Gorre del *Chevalier de la Charette*),[56] es pues necesario tomar en cuenta el enfrentamiento cara a cara del rey de Logres (Arturo) con el hombre-lobo (ogresco), puesto que es significativo de un estrato mítico esencial de la leyenda arturiana.

George L. Kittredge, en el estudio que consagra al cuento no duda en examinar el nombre de *Gorlagon*. Nota que en principio el nombre aparece en la novela en prosa *Perceval* (a principios del siglo XIII) en la forma de *Gorgalan, Gurgalain* como el nombre de un rey de Albania.[57] Dicho de otra manera, Gorgalon sería una metatesis para *Gorgolan* paralelamente al *Gorgalan* de la novela de *Perceval en prose*. La forma remontaría a un nombre galo perdido, *Gurguallaun*. Y concluye: "Si *Gorgol* significa *hombre-lobo*, *Gorlagon* significaría prácticamente la misma cosa". Podríamos en efecto encontrarnos ante tres avatares del mismo prototipo que nos guiarán a una suerte de analogía con el *Gargantúa* rabelesiano, es decir, con un gigante-ogro que simboliza un cierto tipo de

[56] Es del reino de Gorre, el país de los ogros, que desciende Méléagant, a quien Arturo va a arrebatarle a Ginebra.

[57] Existe un nombre aliterativo en inglés medio intitulado, *Golagros et Gawane*, W.R.J. Barron, "Golagrus and Gawain: a creative redaction", *Bulletin bibliographique de la Societé internationale arthurienne*, 26, 1974, pp. 173-185.

saber iniciático, también en la novela de Rabelais. El gigante no es solamente un ser terrible y salvaje. Sino que, como dios del otro mundo, es sobre todo y antes que nada una figura oracular, detentadora de los secretos del destino. Se emparenta con la divinidad suprema de los galos de la que habla Julio César en la *Guerre des Gaules*, y que le presenta como el dios todopoderoso de la vida y de la muerte.

Subsisten rasgos de esta vieja divinidad celta en muchos textos arturianos. La *Folie Tristan* menciona a un personaje peludo llamado Urgan asociado al Mont-Saint-Michel, antiguamente conocido como *Mont-Gargan*, antigua montaña sagrada del mundo celta, o mejor, precelta.[58] Se conoce igualmente a un gigante nombrado *Garaganeüs*, mencionado en una novela francesa de 1188.[59] El parentesco del nombre de este hombre-lobo con ciertos personajes gargantescos apenas si podría sorprendernos. Al estudiar el origen de la palabra Gargantúa, Paul Albarel señala:

> Entre los ancestros de *Gargantúa*, encontramos a los populares gigantes del sur, donde los nombres han permanecido como sinónimos de *goulu*, *goinfre*. Entre ellos podemos citar *Gaïoffe*, *Galaffre*, conocido en ciertos lugares como *Galiffre*; *Galehault*, que no es otro que *Galahu* o *Galagu*, gigante que cercaba al Rhôn del que bebia con la mano.[60]

Galagu y *Gorlagon* merecen particularmente aproximarse debido a su asonancia, pero también por su resonancia mitológica. Galehaut es, en efecto, un personaje bien conocido de la tradición arturiana. Aparece en la novela *Lancelot en prosa*. Está en relación estrecha con el personaje de Lancelot. A Galehaut se le presenta como el hijo de una gigante, aunque igualmente cabría preguntarse si no se trata de una ogresa.

---

[58] H. Dontenville, *Mythologie française*, Payot, 1973, pp. 75-127.

[59] Ph. Walter, "Le géant Garganeüs dans le roman de *Florimont* par Aymmon de Varennes (1188)", *Mémoires du Cercle d'études mythologiques* (Lille), 5, 1995, pp. 59-81.

[60] "L'origine du nom de Gargantua", *Revue des études rabelaisiennes*, 4, 1906, p. 391.

En *Arturo et Gorlagon* a cada uno de los reyes consultados por Arturo se le considera como el detentador del codiciado secreto. Sin embargo, será necesario llegar hasta el tercer rey para conocer la última palabra de la historia y escuchar la historia propiamente dicha del hombre-lobo. ¿No será en definitiva éste un tipo de rey-druida, un iniciado que encarnaría la palabra soberana y que ocupa el lugar del poeta mismo?

Se notará al respecto que la sílaba inicial *Gor* de *Gorlagon* aparece en la más antigua tradición celta. La *Seconde Bataille de Mag-Tured* menciona en efecto a la ciudad de Gorias como una de las cuatro capitales en las que los antiguos druidas aprendían "la ciencia, el conocimiento y las artes diabólicas".[61] A la sílaba *Gor* se vinculan pues las ideas de la iniciación sagrada, absolutamente secreta entre los druidas. ¿Gorlagon no se presenta pues en definitiva como una divinidad de la palabra revelada, un oráculo, un tipo de adivino celta? Lleva al menos a reflexionar sobre el misterio de Gorlagon, magistralmente rebautizado por Rabelais como *Gargan-Blaise*.

En efecto, la tradición medieval arturiana puede aún reconocerse en el siglo XVI en las novelas de Rabelais. Al fijar el 3 de febrero (día de San-Blaise) como día del nacimiento del gigante Gargantúa, Rabelais no hace sino reactivar una vieja asociación mítica familiar al mundo celta entre San-Blaise, el santo sabio que podía hablar con los animales (los lobos, osos, etc.), y el gigante, futuro modelo de la elocuencia y de la sabiduría o reencarnación del Ogmios celta presentado en un texto del siglo II como el verdadero maestro de la palabra y del discurso. La palabra del gigante-garou Gargan/Gorgalon es divina porque transgrede los límites de la humanidad y se hunde en el corazón de una animalidad divina. De manera que es fundamentalmente iniciática.

No es por azar que la narración parta de Pentecostés, fiesta cristiana de iniciación o equivalente cristiano de la revelación drui-

[61] Guyonvarc'h, *Textes mythologiques irlandais*, Rennes, Organ-Celticum, 1980, p. 47.

da a la que aspira Arturo. De lo que se trata es de acceder, por medio de esta conquista, a la comprensión de los misterios superiores del ser y del destino. Desde este punto de vista, sin duda, Gorlagon no es sino un homólogo del divino Merlín, consejero de Arturo, reencarnación del dios-druida de los celtas. Arturo está obligado a conquistar un secreto que se le escapa. De manera que se le remite al papel del neófito obligado a conocer la iniciación del hombre-lobo, esquema mítico que, en realidad, prefigura los misterios del Grial. Perceval (quien remplazará a Arturo) se encontrará con la sombra de un gigante-ogro del otro mundo, el rey Pescador, señor de la iniciación, que Perceval debe experimentar. Pero Perceval permanecerá mudo y con la garganta trabada ante esta sombra. De manera que el rey Pescador, que hubiera podido responder a sus cuestionamientos, instruirlo y conferirle la soberanía, pasará callado y sin poder revelarle nada. En el *Gorlagon*, la naturaleza de la feminidad constituye pues el secreto supremo que detenta el hombre-lobo. En realidad, esta feminidad misteriosa señalada por el texto es el fundamento mismo de la soberanía y la sabiduría buscada por el rey celta.

El chantaje anoréxico de Arturo es una constante a todo lo largo del cuento. Arturo es todo el tiempo invitado a comer, pero rechaza hacerlo en tanto que no se le haya revelado el secreto al que aspira. El mismo tipo de chantaje pone en práctica la esposa del hombre-lobo. Mientras sepa que su marido va a su jardín secreto (siempre *en ayunas*) para contemplar a su planta, se obstinará en conocer la razón de esta costumbre. De manera tal que inicia una auténtica huelga de hambre hasta obligar a su esposo a revelarle su secreto. Apenas si se podría entender la recurrencia al motivo de la comida si se pierde de vista que *Arthur et Gorlagon* trata el problema de la oralidad al mismo tiempo desde el ángulo de la lengua y del de la comida.

Nuestro texto, en efecto, nos arroja una valiosa luz respecto de la nebulosa del Grial, hasta ahora poco atendida. No constituye solamente la "fuerza" de ésta sino que se nutre de las mismas tradiciones y puede aclarar la textura mítica, pues redistribuye un

cierto número de motivos pertenecientes a una constelación mitológica común.

Las narraciones arturianas son autónomas e interdependientes a la vez. Como los cuentos folklóricos, se organizan en un embrollo de narraciones más o menos distintas unas de las otras pero vinculadas entre ellas por redes de motivos comunes. A partir de aquí es importante tener en claro que no debe atribuirse a la imitación consciente lo que deriva de hecho de una memoria común: dos textos pueden beber de la misma fuente sin estar necesariamente influenciado el uno por el otro. Es necesario pues excluir la hipótesis de la derivación común y no dar por sentada la imitación, sea cual sea, de un texto por el otro. El dilema de Perceval en la casa del rey Pescador es hablar o comer. Frente a la lanza del ogro (Logres) y el Grial alimenticio, Perceval come mucho y no habla suficiente. El narrador se lo reprocha. Sentado a la mesa con su huésped, Perceval come en lugar de plantear las preguntas salvadoras pertinentes.

En el cuento de Gorgolan, Arturo espera una palabra secreta, mientras que no se hace sino ofrecerle de comer. En otra ocasión, cada vez que visita a uno de los tres reyes, éstos se sientan a la mesa y comen con apetito. Por lo que a Arturo respecta, rechaza comer hasta que no se le haya revelado el secreto al que aspira. La antinomia entre la palabra y la comida constituye la articulación profunda del mito del Grial. Remite al complejo canibalesco de la "palabra comida", puesto en evidencia por Luis Marin[62] y frecuentemente asociado al incesto.

El nombre de Gorlagon, en lo que respecta a las sonoridades guturales G-R-L-G, bien remite a la garganta, lugar de producción de la palabra, como lo evoca ese gran devorador que es el ogro o el *garu*. El hombre-lobo es voraz. Su garganta es un pozo sin fondo; fácilmente se traga a sus presas humanas o animales. En el antiguo francés, la plabra *gargate*, *garguete*, *guerguette* designaba al gaz-

[62] L. Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, 1986.

nate. En ciertas regiones subsisten aun las palabras *gargouille* y *gargote*. En italiano se usa la palabra *gargantta*, en español *garganta*, mientras en latín *gurges*. Gorlagon deriva pues de la palabra garganta, que define la naturaleza ogresca del que lo lleva, es decir, la cualidad divina de este ser del otro mundo que impone a su mujer adúltera un castigo atroz debido a su infidelidad. Está obligada a contemplar y abrazar la cabeza cortada de su amante colocada en un plato.[63]

Para comprender la importancia de un texto como *Arthur et Gorlagon*, en realidad es necesario traducir en nombres mitológicos los nombres de los principales protagonistas. La figura esencial es aquí la mujer infiel que, aunque permanece en el anonimato, asume el papel de Eithne en los textos mitológicos irlandeses. Se trata de la gran divinidad femenina soberana que el folklor celta reconoce como un hada o una maga. El obispo Burchard de Worms (925-1025), que condena la creencia según la cual ciertas magas tienen el poder de profetizar desde el nacimiento a los seres que se convertirán en hombres-lobo, en realidad señala la verdadera naturaleza de la esposa.[64] Pues, en el cuento, ella es la que está en el origen de la metamorfosis de su marido. El hada remite siempre a la primitiva figura de la Gran Diosa.

Por otro lado, en el texto de *La Courtise d'Etain*,[65] esta Diosa-madre también es disputada por dos hombres (Eochaid y Midir). Esta repartición que es imposible expresa una situación mítica fundamental. Es el reflejo de un conflicto de divinidades que la mitología irlandesa coloca en el centro de su dispositivo. Así lo ilustra no solamente *Arturo et Gorlagon*, sino de la misma manera

[63] Un motivo comparable se encuentra en una novela francesa del fin del siglo XII (*Protheselaus*). Se asocia aquí el castigo de la infidelidad a una decapitación y a la contemplación de una cabeza cortada. F. Lecoy, "Une épisode du *Protheselaus* et le comte du mari trompé", *Romania*, 76, 1995, pp. 477-518.

[64] C. Vogel, "Pratiques superstitieuses au début du XI siècle d'après le *Corrector sive medicus* de Burchard, évêque de Worms (965-1025)", *Mélanges E. R. Labande*, Poitiers, CESCM, 1976, pp. 751-761.

[65] *Textes mythologyques irlandais*, *op. cit.*, pp. 241-281.

numerosos textos medievales inspirados en el material celta: es por supuesto la historia de Ginebra, dividida entre dos hombres (Arturo y Lancelot), lo mismo que la de Isolda (entre el rey Marc y Tristán). Los dos pretendientes de los que la diosa dispone a su antojo son respectivamente el amante y el marido; si bien estos dos roles no significan gran cosa frente a la naturaleza muy particular de la diosa-madre que es, a la vez, madre, hija y esposa de estos y otros personajes.

El marido es llamado Gorlagon en el cuento y Midir en la narración de Etain. Como este hermano de Dagda lleva también en otras narraciones el nombre de Ogme o Elcmar, es posible ubicar la referencia al hombre-lobo; *elc* sería una variante de *olc*, antiguo nombre indoeuropeo del lobo.[66] Dado que este Gorlagon-Midir es también un avatar de Ogme, dios de la elocuencia, no debe uno sorprenderse de verlo contar la historia que lo coloca a él mismo en escena. Él es, definitivamente, el poseedor del discurso y de la elocuencia sagrada.

El amante, que permanece anónimo en *Arturo et Gorlagon*, no será otro que el mismo Dagda, o el rey Eochaid en la narración de Etain. Pese a las variaciones de los nombres se conserva siempre la misma narración de base. Se puede pues resumir como la última palabra de la iniciación que la soberanía conferida por la Diosa es fatalmente provisoria.

Según Daniel Dubuisson, "la civilización celta ha personificado la soberanía bajo la forma de una reina versátil, porque no ignoraba que ésta es caprichosa, cambiante y sólo se la posee de manera efímera".[67] La naturaleza de la mujer divina (y evidentemente se habla de Ginebra con todo conocimiento de causa) es incompatible con el vínculo del matrimonio. Toda soberanía conferida por la Diosa no es pues sino provisoria, advertencia que nos remite a la

[66] Guyonvarc'h, "Les *volcae* celtiques, l'irlandais *olc* 'méchant, mauvais' et le nom du loup en indo-européen", *Orgam*, 21, 1969, pp. 337-350.

[67] D. Dubuisson, "Draupadi et Medb. Regards sur vuelques reines indoeuropéennes", *Ollodagos*, 9, 1996, pp. 151-176.

propia historia de Arturo. De este modo, el cuento de *Arturo et Gorlagon* contiene no sólo la síntesis del destino de Arturo, el anuncio de la propia decadencia de su reino, sino asimismo el presentimiento trágico del ocaso cíclico del mundo. *Arturo et Gorlagon* es la obra que mejor resume la postura mítica primordial de la leyenda arturiana: un encuentro frente a frente con el otro mundo, mismo que es también el universo de los ogros y de las hadas. Es la mujer la que está en el corazón del mito arturiano y, más allá de éste, de numerosos mitos celtas. La mujer representa fundamentalmente la soberanía porque es emanación de la Gran Diosa, la gran divinidad femenina del panteón celta. Pero esta soberanía siempre está dividida, así pues es incierta.

VII
Selección bibliográfica

1. SOBRE EL IMAGINARIO

Benoist, L., *Signes, symboles et mythes*, "Que sais-je?", París, PUF, 1995.

Bachelard, G., *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1ª. reimp., 1986.

....., *El aire y los sueños*, México, FCE, 5ª. reimp., 1989.

....., *La poética del espacio*, México, FCE, 2ª. reimp., 1986.

....., *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978.

....., *La tierra y los sueños de la voluntad*, México, FCE, 1994.

....., *Fragmentos de una poética del fuego*, México, Paidós, 1992.

....., *La llama de una vela*, Monte Ávila, Venezuela, 1875.

Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.

Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 2ª. reimp., 1996.

....., *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral, 1958.

....., *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1986.

....., *Instintos y sociedades*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

....., *El mito y el hombre*, México, FCE, 1988.

....., *Acercamientos a lo imaginario*, México, FCE, 1989.

Campbell, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 5ª. reimp., 1997.

....., *Las máscaras de Dios*, 4 vols.: *Mitología primitiva, Mitología oriental, Mitología occidental, Mitología creativa*, Barcelona, Alianza, 1991-1992.

Cassirer, E., *Antropología filosófica*, México, FCE, 5ª. ed. 1968.
....., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1971.
Chauvin, D., A. Siganos y P. Walther (dirs.), *Question de Mythocritique*, Imago, CRI/Université Sthendhal, Grenoble III, 2005.
Chevalier, J., y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.
Corbin, H., *La imaginación creadora en el sufuismo de Ibn'Arabî*, Barcelona, Destino, 1993.
Decharneaux, B., y L. Nefontaine, *Le Symbole*, París, PUF, 2ª. ed., 2003.
Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Barcelona, Herder, 1998.
....., *Antropología de la vida cotidiana*. Vol. 1: *Símbolo y salud*, España, Trotta, 2004.
..... y J.C. Melich, *Antropología de la vida cotidiana*. Vol. 2: *Escenarios de la corporalidad*, España, Trotta, 2005.
Dubois, C.G., *L'imaginaire de la Renaissance*, París, PUF, 1985.
Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'ouvre. De la mythocritique à la mythoanalyse*, Dunod, 1992.
....., *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, 1994.
....., *L'imagination symbolique*, París, PUF, 1964.
....., *La imaginación simbólica*, trad. de Carmen Dragonetti, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
....., *Ciencia del hombre y tradición*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Barcelona, Paidós, 1999.
....., *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones de Bronce, 2002.
....., *Le décor mythique de La chartreuse de Parme*, José Corti, 1961.
....., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a una arquetipología general*, trad. de Mario Armiño, España, Taurus, 1982.
..... (textes réunis par D. Chavin), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.
Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Labor, 1979.

......, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1973.

....., *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3 vols., Payot, 1976-1983.

....., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1972.

....., *Traité de histoire des religions*, Payot, 1976.

....., *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1995.

Freud, S., *L'interprétation des rêves*, París, PUF, 1967.

....., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1987.

Jung, C.G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

Ortiz-Osés, A. (presentación), *Círculo de Eranos*. Vol. I: "Arquetipos y símbolos colectivos", Barcelona, Anthropos, 1994.

..... (presentación), *Círculo de Eranos*. Vol. II: "Los dioses ocultos", Barcelona, Anthropos, 1997.

..... (presentación), *Círculo de Eranos*. Vol. III: "Hombre y sentido", Barcelona, Anthropos, 2004.

....., *Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriacalismo, patriacalismo, fatriarcalismo*, Barcelona, Anthropos, 1993.

....., *La Diosa madre. Interpretación desde la mitología vasca*, Trotta, 1996.

....., *Cuestiones fronterizas, una filosofía simbólica*, Barcelona, Anthropos, 1999.

..... y P. Lanceros (dirs.), *Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 4ª. ed., revisada y ampliada, 2004.

..... (dirs.), *Claves de hermenéutica para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.

..... (dirs.), *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Barcelona, Anthropos/CRIM, 2006.

Novalis, *Himnos a la noche*, México, Premiá, 1981.

Patlagan, "L'histoire de l'imaginaire", en Le Goff (dir.), *La Nouvelle histoire*, Ed. Retz, 1978, pp. 249-269.

Ricoeur, P., *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Le Seuil, 1965.
....., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, vol. II, Le Seuil, 1986.
....., *Finitud y culpabilidad,* Barcelona, Taurus, 1980.
....., *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975.
....., *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Le Seuil, 1969.
....., *Temps et récit*. Le Seuil, 1983.
Sartre, J.P., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, 1948.
....., *L'imagination*. Paris, PUF, 1936 (reed. en 1994).
....., *La imaginación*, trad. de Carmen Dragonetti, Buenos Aires, 1970.
Simondon, "L'imagination et l'invention", en *Bulletin de psychologie*, 1965.
Thomas, J. (ed.), *Introduction aux méthodologique de l'imaginaire*, Francia, Ellipses, 1998.
Wunenburger, J.-J., *L'imagination*, Paris, PUF, "Que sais-je?", 1991.
....., *Imaginaire du politique*, Ellipses, 2001.
....., *Philisophie des images*, Paris, PUF, 1997.
....., *L'Imaginaire*, Paris, PUF, "Que sais-je", 2003.

Revistas

Anthropos, Barcelona, España.
Cahiers de l'imaginaire, Éd. L'Harmattan, Paris, Francia.
Cahiers internationaux de symbolisme, CIEPHUM, Mons, Bélgica.
Eidolon, LAPRIL, Presses Universitaires de Bordeaux.
Figures, Cahiers du groupe de recherches Images, symboles et mythes, Centre Gaston Bachelard, Dijon, Francia.
Iris, Cahiers du CRI, Presses Universitaires de Grenoble.
Uranie, Presses Universitaires de Lille, Francia.

2. SOBRE EL IMAGINARIO MEDIEVAL

Acosta, Vladimir, *El imaginario antropológico medieval* (2 vols.), Caracas, Monte Ávila Editores/Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996.

Alvar, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Biblioteca Artúrica, Alianza, 1997.

Ashe, Geoffrey, *El Rey Arturo. El sueño de una época dorada*. Versión castellana de Pablo Badía Mas, Madrid, Ed. Debate, 1993.

Beuchot, Mauricio, *La hermenéutica en la Edad Media*, México, IIF, UNAM, 2002.

Bonnefoy, Yves (dir.), *Diccionario de las mitologías*. Vol. IV: *Las mitologías de Europa*, Barcelona, Destino, 1988.

Borgeaud, Ph., *Recherches sur le dieu Pan*, Institut Suisse de Rome, 1979.

....., *Diccionario de mitologías*, bajo la dirección de Yves Bonnefoy, vol. 2, París, Flammarion, 1999.

Boron, Robert de, *Merlin, Roman du XIIIe siècle*. Presentada, traducida y anotada por Alexandre Micha, París, GF-Flammarion, 1994.

Briggs, K.M., *The Fairies in tradition and literature*, Londres, Routledge, 1967.

Bromwich, R. (edición, introducción, traducción y comentario), *Trioedd Ynys Prydein, the Welsh Triads*, Cardiff, University of Walsh Press, 1961.

....., "Celtique dynastic themes and the bretón lays", en *Études celtiques*, 9, 1960-1961.

Brossard-Dandré, M., y G. Besson, *Richard Cœur de Lion: histoire et léyende*, Bourgois, 1989.

Buffière, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, Les Belles Lettres, 1973.

Campbell, J.F., *Popular tales of the best Highlands* (4 vols.), Edimbourg, Edmonston et Douglas, 1860-1862.

Chrètien de Troyes, *Œuvres complètes*, Biblioteca La Plèiade, París, Gallimard, 1994.

Cirlot, Victoria, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, 2005.

..... y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona, Martínez Roca, 1999.

Clébert, J.P., *Les Tziganes*, París, Arthaud, 1961.

Colliot, R., "Rencontres du moine Raoul Glaber avec le diable, d'après ses Histories", *Senefiance* 6, París, 1979, pp. 117-132.

Conte, F., *L'heritage païen de la Russie*, París, Albin Michel, 1997.

D'Ayala, P.G., y M. Boiteux, *Carnavals et mascarades*, París, Bordas, 1988.

De Monmouth, Geoffroy, *Vie de Merlin*, trad. del latín por J. Jourdan según la edición de E. Faral, Castelnau-le-Lesz, Francia, Éditions Climats, 1996.

....., *Historia regum Britanniae*, en Edmond Faral, *La Légende arthurienne*, t. 2/3, París, Champion.

....., *Histoire des rois de Bretagne*, trad. y comentario de L. Mathey-Maille, París, Les Belles Lettres, 1992.

Duby, G., *L'an mil*, París, Gallimard/Julliard, 1980.

Dubuisson, D., "Draupadi et Medb. Regards sur vuelques reines indo-européennes", *Ollodagos*, 9, 1996.

Dumézil, G., *Mythes et épopée*, 3 vols., París, Gallimard, 1981-1986.

..... *Le Problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, París, Geuthner, 1929.

....., *Du Mythe au roman*, París, PUF, 1970.

Dontenville, Henri, *Mythologie française*, Payot, 1973.

Flandrin, J.L., *"Un temps pour embrasser": aux origines de la morale sexuelle occidentale: VI-X siècle*, París, Seuil, 1983.

Frank, B., "Histoire et philologie japonaises", *Annuaire de L'école pratique des hautes études*. Section des sciences historiques et philologiques, París, 1972-1973.

....., "Dates des setsubun et des commencements de saison", y "Les 24 souffles de l'année solaire sino-japonaise", *Bulletin*

de la maison franco japonaise, nouvelle série 5, 1958, pp. 223-227.

Gaignebet, C., *Le Carnaval*, París, Payot, 1974.

....., *A plus haut sens. L'esotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, París, Maisonneuve et Larose, 1986.

Gallais, P., *La Fée à la fontaine et à l'arbre*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Guyonvarc'h, C., *Magie, Médicine et Divination chez les Celtes*, Payot, 1997.

....., *Textes mythologiques irlandais*, Rennes, Organ-Celticum, 1980.

....., "Les *volcae* celtiques, l'irlandais *olc* 'méchant, mauvais' et le nom du loup en indo-européen", *Orgam*, 21, 1969.

..... y F. Le Roux, *La civilisation celtique*, Ouest-France, 1990.

....., *Morrigan, Bodb, Macha. La souveranité guerriere de l'Irlande*, Rennes, Organ Celticum, 1983.

Halm-Tisserant, M., *Cannibalisme et Inmortalité*, París, Les Belles Lettres, 1993.

Harf, Laurence, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Francia, Champion, 1984.

Hillman. J., *Pan et le cauchemar*, trad. del inglés por M.J. y T. Auzas, París, Imago, 1979.

Ito, N., "Un des aspects de l'Oni au cours de sa représentation dans les fêtes japonaises. Analyse de l'oni au Japon", *Bulletin of Nagoya University of Foreing Studies*, 2, Japón, 1990, pp. 65-89.

James, E.O., *Le culte de la déese mère dans l'histoire des religions*, Payot, 1960 (reed. por Le Mail, París, 1989).

Krappe, A.H., "Arthur and Gorlagon", *Speculum*, 8, 1933.

Lacy, Norris J. (ed.), *Arthurian Encyclopedia*, Nueva York, Garland, 1986.

Lajoux, J.D., *L'homme et l'ours*, Grenoble, Glénat, 1996.

..... y C. Gaignebet, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, París, PUF, 1985.

Lecouteux, Claude, "Merlin: éléments d'étude stratigraphique", *Iris* (Merlin et les vieux sages d'Eurasie), Centre de Recherche sur l'imaginaire, Université Grenoble 3, núm. 21, 2001, Francia, pp. 9- 30.

Le Goff, Jacques, *Un Moyen Âge en Images*, Éditions Hazan, París, 2000.

....., *L'imaginaire médiéval*, París, Gallimard, 1985.

....., *La naissance du Purgatoire*, París, Gallimard, 1981.

....., *Morrigan, Boda, Macha. La souveraineté guerrière de l'Irlande*, Rennes, Ogam-Celticum, 1983.

Le Scouëzec, G., *Le Gide de la Bretagne*, Beltan, Brasparts, 1989.

Lévi-Strauss, C., "La patte de l'ours", en *L'Homme*, 24, París, 1984, pp. 5-42.

Loomis, R.S., *Wales and the arthurian legend*, Cardiff, 1956.

Mannhardt, W., *Wald und Feldkulte*, Berlin, 1877.

Marin, L., *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, 1986.

Martzel, G., *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, París, PUF, 1982.

..... *La fête d'Ogi et le nô de Kurokawa*, París, PUF, 1975.

Micha, A., *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Droz, 1980.

Milin, G., *Les Chiens de Dieu*, Brest, Université de Bretagne, 1993.

Mountelle, E., y J.L. Kieffer, *L'Ondine de la Nied*, Éditions Serpenoise, 1995.

Muchembled, R., *Une histoire du diable: XIIe-XXe siècle*, París, Seuil, 2000.

Propp, V., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, París, Gallimard, 1983.

Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairos, 5ª. ed., 1993.

Saint Agustin, *La Cité de Dieux*, ed. L. Jerphagnon, París, Gallimard, 2000.

Sieffert, R., *Nô et Kyôgen. Printemps-été. Théatre du Moyen Age*, París, PUF, 1979.

Sorlin, E., *Crise de vie, cris de mort. Les fées du destin dans les pays celtiques*, Academia Scientiarium Fennica, Helsinki, 1991.

Thomas, M., *Roman de Tristan*, ed. y trad. de Ph. Walter, Livre de Poche, 1989.

Van der Toorn, K., B. Becking, y P.W. Van der Horst, *Dictionary of deities and demons in the Bible*, Nueva York, Leiden, 1995.

Walter, Philippe, *Essai de mythologie du Ivain, de Chrétien de Troyes*, París, 1988.

....., *La mémoire du temps*, París, Champion, 1989.

....., *Le Gant de verre. Le mythe de Tristan et Yseut*, Editions Artus, 1990.

....., *Mythology chrétienne. Mythes et rites du Moyen Age*, Ed. Entente, París, 1992. Obra trad. al español, *Mitología cristiana, fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Paidos, 2005.

....., *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. *Rite, mythe et roman*, París, PUF, 1996.

....., *Chrétien de Troyes*, París, PUF, 1997.

..... (dir.), *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Subhine*, ELLUG, Université de Grenoble, 1999.

....., *Merlin ou le savoir du monde*, París, Imago, 2000.

....., *Beroul, Tristan et Yseut*, París, Hatier, 2000.

....., *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, 1996.

..... (edición y traducción, bajo la dirección de Ph. Walter), *Le Livre du Graal*, 3 vols., París, Gallimard, 2001.

COLECCIÓN CUADERNOS DE HERMENÉUTICA

Directores

Blanca Solares
Manuel Lavaniegos

Consejo Asesor

Roger Bartra Mauricio Beuchot
Bolívar Echeverría Lluís Duch
Andrés Ortiz-Osés Eugenio Trías
Carmen Valverde

CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS (CRIM)

Ana María Chávez Galindo
Directora

Sergio Raúl Reynoso López
Secretario Técnico

Víctor Manuel Martínez López
Jefe de Publicaciones

COMITÉ EDITORIAL DEL CRIM

Adriana Yáñez Vilalta
Presidenta

Sergio Raúl Reynoso López
Secretario

Miembros

Arturo Argueta Villamar
SECRETARÍA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL/UNAM

Raúl Béjar Navarro
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS/UNAM

Ana María Chávez Galindo
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS/UNAM

Juan Guillermo Figueroa Perea
EL COLEGIO DE MÉXICO

Boris Gregorio Graizbord Ed
EL COLEGIO DE MÉXICO

Margarita Nolasco Armas
ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

María Teresa Yurén Camarena
INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN/UAEM

Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter
y la hermenéutica del imaginario medieval,
se terminó de imprimir en diciembre de 2007.
Composición tipográfica, formación e impresión:
Grupo Edición, S.A. de C.V., Xochicalco 619,
Col. Vértiz-Narvarte, Deleg. Benito Juárez, 03600 México, D.F.
Se tiraron 500 ejemplares en papel Cultural de 90 gramos.
La corrección estuvo a cargo de Enrique Pérez Vera
y el cuidado de la edición de la autora. La coordinación editorial
fue responsabilidad de Víctor Manuel Martínez.

Sin lugar a dudas, una de las figuras más amadas que Occidente guarda en su memoria es la de *Merlín*, a quien en muchos lugares del mundo los niños reconocen como *El Mago* por excelencia. Surgido de las brumas del pasado celta, Merlín ocupa un lugar privilegiado desde el comienzo de las sagas arturianas, en el siglo XII, como consejero del Rey Arturo y su Corte, donde suceden bellas y tristes aventuras de caballería, de amor y muerte, que la literatura, la música y la cinematografía contemporánea han recreado prolijamente.

La literatura arturiana es la primera gran literatura europea; sus textos figuran en manuscritos latinos, franceses, galos, alemanes, hispanos e italianos. Los notables trabajos de Philippe Walter sobre el imaginario medieval se basan en estos materiales a los que, además del análisis semiótico formal, somete a una hermeneusis dinámica y comparativa respecto de su sustrato mítico celta, entreverado, a la vez, con mitos indoeuropeos y los restos de un viejo chamanismo "euroasiático" sumergido en la prehistoria.

¿Quién es en verdad la adúltera Ginebra? ¿Cuál es su lugar en la mitología de los celtas? ¿Por qué Arturo en la *roman* de los trovadores no es un rey "ejemplar", en el sentido de una compacta autoridad patriarcal al frente de sus ejércitos? ¿Qué concepción del amor y la vida subyace al vasto reordenamiento social y moral de la novela del siglo XII y XIII? ¿Bajo qué metamorfosis figurativas continúan palpitando otros cosmos pasionales y erótico-sagrados que el orden cristiano intentó controlar o incluso suprimir?

¿Cuál es la relación entre el Rey Arturo y Luke-Skywalker de *La guerra de las galaxias*? ¿Hay algún vínculo entre el mago Merlín y el Gandalf de Tolkien? ¿Qué se esconde bajo la exitosa recepción mediática de estas historias y la fascinación que ejercen aún en nuestras mentes?

9 789703 248155

Acceso Abierto

CRIM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO